

М. Туровская

7 $\frac{1}{2}$

или Фильмы **Андрея
Тарковского**



М. Туровская

Семь с половиной, или Фильмы **Андрея
Тарковского**

1

Мир,
расколотый
надвое

3

Вперед,
к прошедшему

5

МОТИВЫ
АНДРЕЯ
ТАРКОВСКОГО

6

Пространство
и время
у Тарковского

7

Кино
как поэзия

2

Начало

4

В Зазеркалье

М. Туровская

7 $\frac{1}{2}$

ИЛИ

Фильмы Андрея Тарковского

Издательство
«Искусство»
Москва 1991

ББК 85.374(2)

Т 88

Т $\frac{4910000000-065}{025(01)-91}$ 120-90

ISBN 5-210-00279-9

© Издательство «Искусство», 1991 г.

От автора

Этой книге больше десяти лет. Сейчас я назвала бы ее наивной. Она началась вместе с «Ивановым детством» и долго накапливалась в виде текущих рецензий — одни из них попали в печать, другие нет. В 1976 году, после фильма «Зеркало», я собрала их, дополнила материалами, которые теперь можно было бы назвать «архивными», а также тремя обобщающими главами: «Пространство и время у Тарковского», «Мотивы Тарковского» и «Кино как поэзия, поэзия как кино».

На самом деле никакого архива еще не было. Были варианты сценариев на «Мосфильме» в редакторских шкафах, были «дела» фильмов: я тогда работала на студии в одной из коллегий и могла с ними познакомиться.

Еще была магнитофонная запись лекций, подаренная Андреем, и его статьи. Но этими материалами, так же, как тем, что теперь принято называть «интервью», а тогда было просто разговорами, я старалась пользоваться как можно меньше: пересказ замыслов режиссера не входил в мои намерения. Ведь внутреннее ухо слышит голос иначе, чем он звучит вовне.

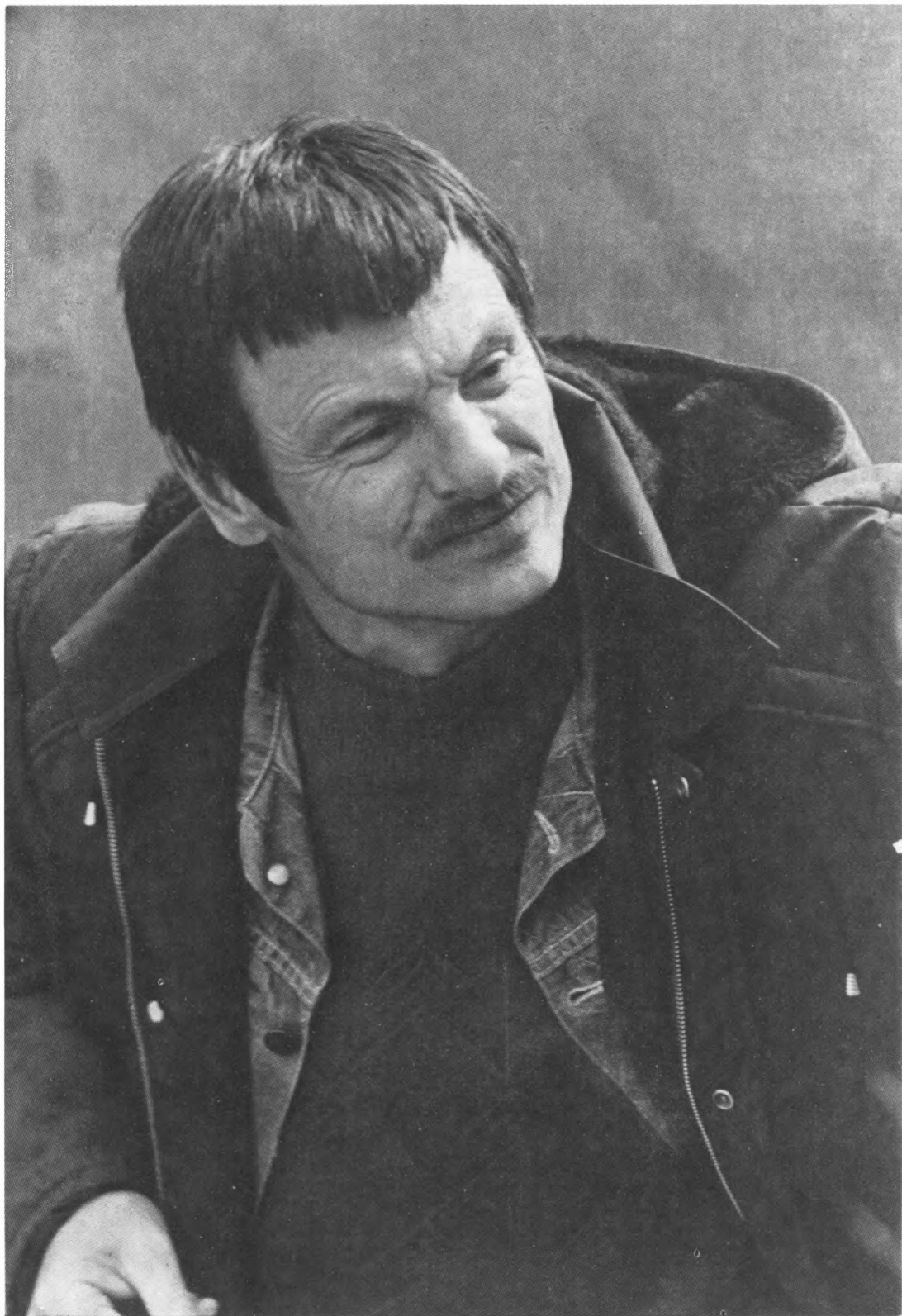
Тогда книга не увидела свет и в 1981 году — после «Сталкера» — была опубликована в ФРГ. К этому изданию Тарковский сделал главный «подарок»: попросил помочь мне свою постоянную сотрудницу М. Чугунову.

Теперь, когда Андрея Тарковского нет, его «вторая жизнь» только начинается. О нем пишут много, будут писать еще больше. Появятся его собственные публикации, воспоминания, исследования, научная биография наконец.

Наверное, начини я теперь, и у меня получилась бы другая история; наверное, более аналитическая, «но строк печальных не смываю». Пусть эта книга останется чем была: временными впечатлениями зрителя. Всего лишь одного, но добросовестного. А значит, и свидетельством времени.

Разумеется, по сравнению с изданием 1981 года настоящее издание существенно дополнено. Во-первых, была написана глава «В Зазеркалье», во-вторых, то, что я назвала «монологи». Они принадлежат людям, с которыми режиссер работал не менее, чем на трех фильмах.


Я приношу глубокую благодарность всем, кто согласился рассказать о своей работе с Андреем Тарковским: моим коллегам, которые двадцать лет назад разбирали студийные завалы, чтобы отыскать варианты сценариев; и особо — М. Чугуновой и фотографу В. Мурашко, которые работали со мной над немецким изданием так же, как и над этим.



*...Но пораженья от победы
Ты сам не должен отличать.*

*И должен ни единой долькой
Не отступить от лица,
Но быть живым, живым и только,
Живым и только — до конца.*

Б. Пастернак



Мир,
расколотый
надвое

11

...Это было давно: ранней весной 1962 года. В Союзе кинематографистов шла очередная дискуссия «О киноязыке», кино бурно переживало поиски самого себя, и дискуссии были его бытом. Помню, как, заключая очередное заседание, Михаил Ильич Ромм, очень волнуясь, сказал примерно следующее: «Друзья, сегодня вы увидите нечто необычное. Такого на нашем экране еще не было. Но, поверьте мне, это очень талантливо. Имя режиссера — Андрей Тарковский».

Через два часа мы вышли из маленького просмотрового зала, которого сейчас уже нет, смятые, недоумевающие, еще не понимая, бранить ли автора фильма за это смятение или, отложив привычные представления, вдуматься, вчувствоваться в странный мир, появившийся и погасший на полотне экрана.

Этот вечер запомнился многим из присутствующих: был первый просмотр первого полнометражного фильма Андрея Тарковского «Иваново детство».

К фильму отнеслись по-разному, но одно было ясно: появился режиссер. Теперь кое-что в картине выглядит наивно и кажется данью времени, но магии своей она не потеряла и по сей день.

Тогда же, под свежим впечатлением от просмотра, я написала огромную рецензию в «Литературную газету».

Мир, расколотый надвое

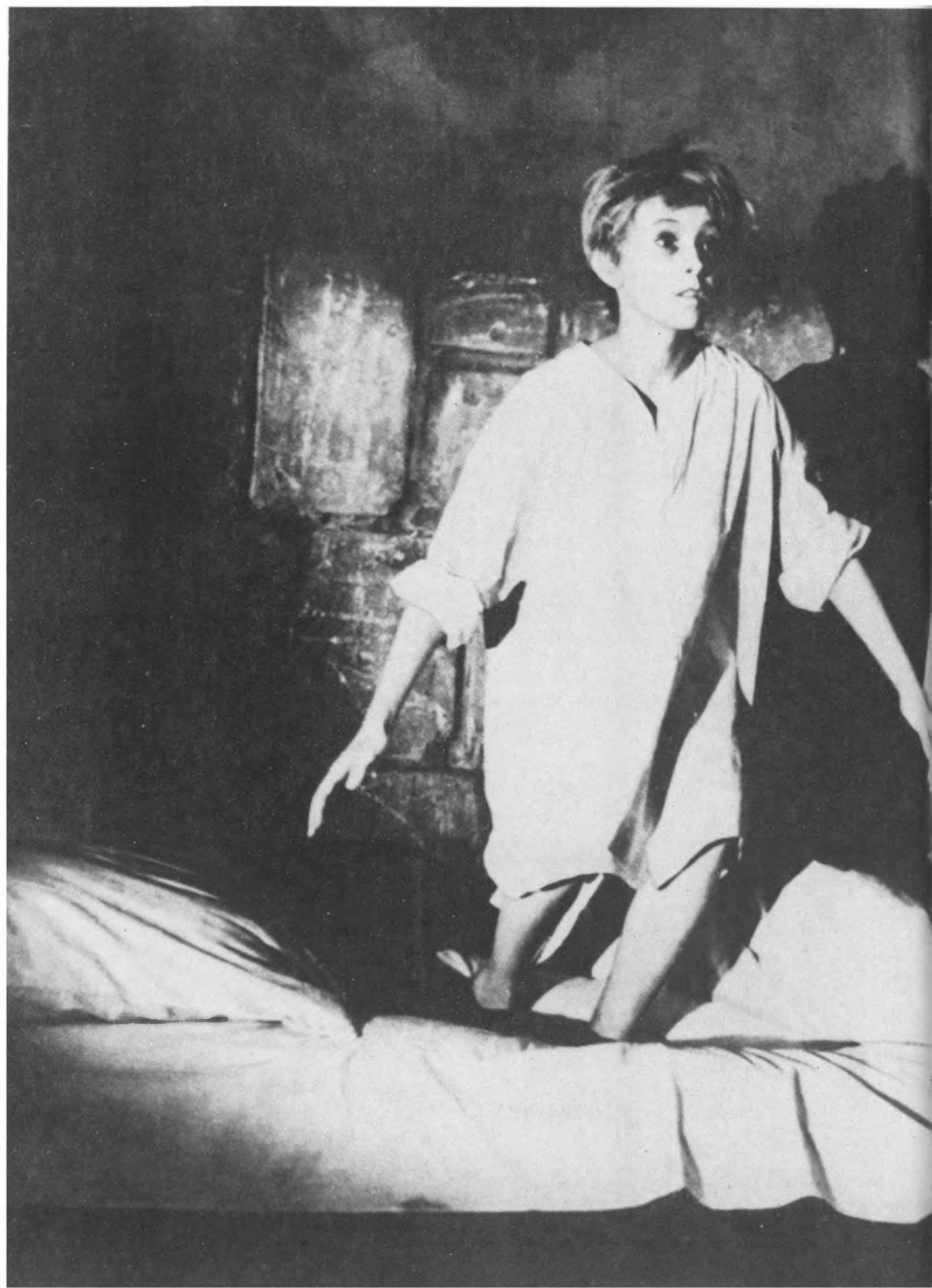
Фильм молодого режиссера А. Тарковского «Иваново детство» поставлен по рассказу В. Богомолова «Иван». Рассказ написан от лица молодого лейтенанта — героя, занявшего столь существенное место в литературе о войне, — и содержит несколько случайных встреч с Иваном — двенадцатилетним разведчиком, все близкие которого погибли. Рассказ написан по отношению к герою «извне», с той хорошей документальностью, которая стала отличительной чертой молодой военной прозы. Нетрудно представить картину, поставленную по рассказу Богомолова как он есть. Это могла бы быть отличная «прозаическая» картина. Это была бы другая картина — вот и все.

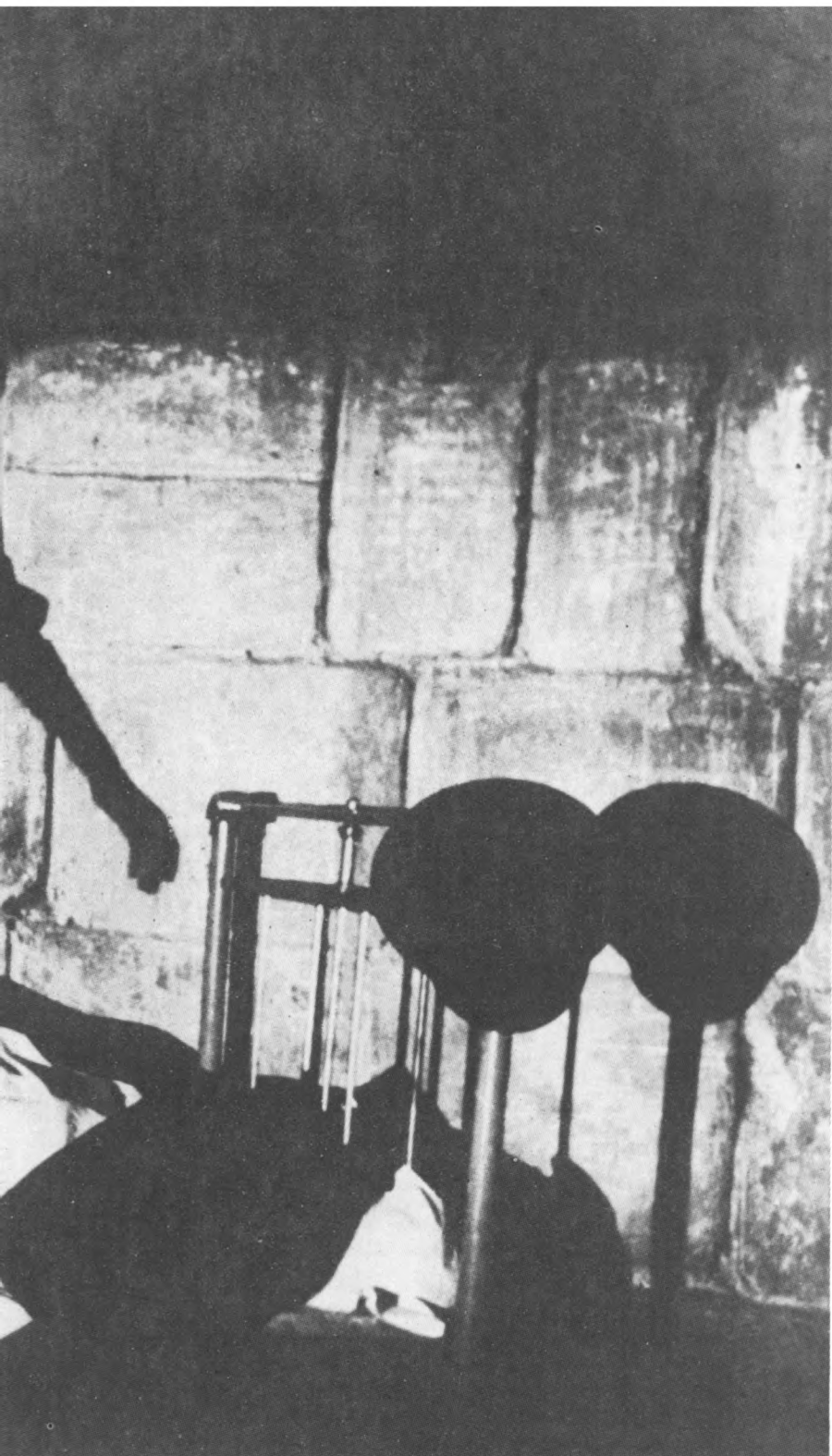
Фильм Тарковского по отношению к рассказу снят с обратной точки: не Иван на войне увиден глазами лейтенанта, а лейтенант и война — все увиден как бы глазами Ивана. Было бы точнее сказать — режиссера, но Иван для него примерно то же, что лирический герой для поэта.

Дело, конечно, не в произволе точек зрения. Существо дела состоит, вероятно, в том, что после стольких фильмов о войне режиссер, принадлежащий к поколению Ивана, выходит в 1962 году с фильмом, который нельзя не признать самобытным.

Фильм начинается иначе, чем рассказ, где на НП батальона приводят неизвестного: мокрого, продрогшего оборвыша. Он начинается с безмятежности, с просвеченной летним солнцем идиллии: далекое кукование кукушки, бабочка, порхающая вокруг белоголового мальчишки, пуши-

Мир,
расколотый
надвое





«Иваново детство».
Война

стая и чуткая мордочка косули, глядящая с экрана большими прозрачными глазами, ласковая улыбка на милом материнском лице... Образы детства и тишины — не обязательно день 21 июня на такой-то широте и долготе: просто немножко бессвязные и, однако, легко узнаваемые образы света, мира, счастья...

И — война...

Война тоже входит в фильм не в бытовом своем обличье — не через рупор радиоприемника, не с воем самолетов и пулеметными очередями, не смертью и разрушением, которые, ворвавшись в мирный быт, отныне сами становятся бытом, — грозным бытом войны, — как это бывало во многих картинах до «Иванова детства». Война входит в фильм памятью сердца, внезапным и болезненным толчком воображения — вдруг опрокинувшееся материнское лицо...

Перевернутый кадр — метафора. Прием, однако же, многозначнее своего первого, рационального смысла. Перевернутый кадр — это к тому же эмоциональный удар, обрыв, катастрофа — монтаж фильма будет идти через такие катастрофы. Это к тому же переход от сна к яви. Явь — это враждебная темнота сарая, из которого надо выскользнуть незамеченным. А за порогом — опустошенная, вытоптанная земля. Ободранный остов ветряка, как скелет, вздымающий к небу костлявые руки, и над заброшенной пашней зловещим знаком войны — мертвый комбайн, черный и страшный в пожаре заходящего солнца.

Пожар солнца — тоже метафора. Можно заметить преемственность от «злого солнца» Уруевского («Неотправленное письмо»), можно вспомнить «черное солнце» Шолохова и солнце, что затмением дружинам «путь заступало» в «Слове о полку Игореве». Можно сказать, как у Блока: «Но этот шар над льдом жесток и красен, как гнев, как месть, как кровь!» Метафора многозначна и окружена ореолом откликов.

Пейзаж войны у Тарковского не столько документален, сколько субъективен; не обобщен, а метафоричен.

Потому у отличного оператора В. Юсова мы найдем очень мало знакомых по прежним военным картинам мотивов. В фильме свой беспощадный климат; пейзаж — это образ войны в навсегда потрясенном воображении.

Мертвый, безучастный лес по колена в воде. И сам Иван — уже не белоголовый мальчишка, беспечно бегущий за бабочкой, а разведчик, тайком пробирающийся по родной земле среди черных стволов и печальных болот; волчонок, подозрительный и замкнутый даже со своими.

Когда мокрый и дрожащий оборвыш (его играет Коля Бурляев) впервые появляется на НП батальона и тоном, не терпящим возражений, требует позвонить «51-му», куда комбату по субординации обращаться не положено, то старший лейтенант Гальцев, в котором мы привычно ищем черты ранней и суровой возмужалости, неожиданно кажется рядом с Иваном наивным мальчишкой. Ничего детского, ничего милого и обаятельного не осталось в черном, как будто обугленном Ивановом лице, в настороженном взгляде исподлобья, в неприятно командных интонациях с нескрываемым сознанием собственного исключительного значения.

Взрослое, опытное, ожесточенное...

НП батальона в фильме, в отличие от рассказа, — тоже не просто место действия, но и образ, иносказание.

Богомоллов в рассказе одной-двумя деталями, военными терминами сразу делает зримым сложившийся и уже ставший буднями военный быт. В фильме эти детали не упущены: коптилка, сооруженная из патронной гильзы, рюмка, служащая по военному времени чернильницей. Но все — от неверного света этой достоверной коптилки, выхватывающего

из подвального мрака то как будто мертвую руку спящего, то слова, нацарапанные на стене, то часть свода, вплоть до того, что НП разместился в подвале заброшенной церкви,— опровергает эту бытовую привычность.

Для Тарковского подвал разрушенной церкви, где на полу валяется уцелевший колокол, а на стене нацарапаны прощальные слова: «Нас 8 человек, все не старше девятнадцати лет. Сейчас нас поведут убивать. Отомстите за нас» — не каприз и не следование моде. Я не стану расшифровывать эту не случайную в военных фильмах метафору — она понятна всякому. Отмечу только, что, кроме прочего, в ней есть еще и существенный для фильма мотив истории, исторической преемственности.

Образы, взывающие к мести, преследуют Ивана.

Режиссер сам обозначает эстетические границы образности фильма. Гравюра Дюрера во весь экран: зловещие всадники Апокалипсиса, и под копытами — смятые ужасом людские толпы. Метафора тотального насилия введена элементарным сюжетным ходом — Иван рассматривает «трофейный» альбом. Он рассматривает его с пристальным любопытством ненависти. Метафора дана еще и в субъективном, «психологическом» преломлении Ивана. Патетическая условность великого немца даже не останавливает его внимания. Он принимает как житейскую реальность мучительно искаженные образы насилия и страдания.

В конце фильма режиссер вмонтировал кадры немецкой хроники. Обугленный, скрюченный труп Геббельса, пять длинных, бледных трупики убитых им собственных детей. Документальные кадры приемомонтажа (самым испытанным приемом «поэтического» кино) тоже превращены в метафору. Она более сложна и ассоциативна, чем любая другая метафора фильма. Здесь и мотив возмездия, подчеркнутый, как рифмой, пустым эсэсовским мундиром на стене (чей-то пустой мундир на НП на минуту олицетворял для Ивана понятие «враг»). Здесь и встречный мотив искалеченного и уничтоженного детства. И просто обозначение: конец фашизма, его самоубийство.

Хроника важна и в эстетике фильма. Между двумя вторжениями чужого, немецкого мира и чуждого стиля: между жестокой условностью Дюрера и жестокой безусловностью хроники — изображение войны.

Разбитые, расплескавшиеся дороги, по которым тянутся войска. Две одинокие фигуры, бредущие через пустое поле: пленный фриц и конвоир. Искалеченные деревья. Искореженный металл. Остов сбитого самолета со свастикой, торчащий на «этом» берегу, как странное дерево, выращенное войной. На «том» берегу трупы повешенных советских разведчиков с надписью «Добро пожаловать».

В фильме о войне нет конкретных врагов — и бытовое и условное изображение было бы здесь равно фальшиво. Немецкая тема входит в фильм только контрапунктом: изображение и звук не совпадают. В кадре — Иван, составляющий донесение по памятным знакам: по зернышкам, шишкам, колоскам, обозначающим взводы и батальоны. За кадром — топот шагов и немецкая речь: воспоминание о пережитом. Неразборчивые слова немецкой команды, обрывки непонятных разговоров оживают в памяти Ивана наяву и во сне — чужая, незнакомая речь на родной земле. Захватчики, интервенты, насильники, как было не раз на Руси со времен татарского ига. Образ убитой матери сливается с образами расстрелянных заложников — оставшись один на НП, настоящий разведчик Иван играет в войну. Это игра до полной, окончательной и не возмещающей утрат победы. Он взгромождает на балку колокол и ударяет в набат. Маленький колокол снят в таком ракурсе, что кажется огромным.

Набат должен прозвучать на весь мир.

Мир,
расколотый
надвое





«Иваново детство».
За кордон

Поколение, к которому принадлежит режиссер, как и герой картины, встретило войну иначе, чем их отцы и старшие братья. То, что для старших уложилось в формулы разума и стало источником сознательного выполнения долга, в душе Ивана отразилось обостренным эмоциональным сдвигом. Вот почему есть грань, неуловимо отделяющая Ивана от взрослых на этой войне, — не только от молоденького лейтенанта Гальцева, но и от лихого разведчика капитана Холина, от его рассудительного друга Катасоныча и по-отцовски привязанного к нему подполковника Грязнова. Для взрослых война не только долг, но и работа. Каждый из них выполняет ее честно, не жалея себя. Каждый, если нужно, рискнет своей жизнью.

Но для Ивана на войне нет отдыха и срока, нет быта и тыла, субординации и наград — нет ничего, кроме самой войны. Потребность быть на войне абсолютна, она выше любых чинов; он может схватить за грудки самого «51-го», когда тот приказывает отправить его в Суворовское. Она выше любых привязанностей — он любит и Холина, и Катасоныча, и Грязнова, но, не раздумывая, уходит от них по размытым дорогам войны, как только угроза отправки в тыл становится реальной. «У меня никого нет, — говорит он Грязнову, — я один». Он и война. Вот почему напрасно искать в фильме житейски достоверного изображения минувшей войны, так же как мира.

Образы войны и насилия — единственная абсолютная реальность для Ивана. Он освобождается от них только в снах.

Было бы ненужной и неблагодарной работой расшифровывать до конца все иносказания фильма, как бы ни была свободна и многозначна такая расшифровка. Поэзия оттого и поэзия, что на дне ее всегда остается нечто, не поддающееся простой логике. Авторы фильма вводят нас туда, куда, естественно, не мог ввести автор рассказа — по ту сторону Ивановой ненависти. Они как бы восстанавливают первую, утраченную половину блоковской формулы:

«Да, знаю я, что втайне — мир прекрасен
(Я знал Тебя, Любовь!).
Но этот шар над льдом жесток и красен,
Как гнев, как месть, как кровь!»

Сны — даже не воспоминания в точном смысле слова. Это образы свободы и игры воображения, смутно пантеистические образы естественной жизни, радости, покоя.

Яблоки под дождем. Черненькая девочка в кузове грузовика, которой белоголовый мальчик протягивает круглое яблоко. Странно белые, как будто «негативные» деревья, мчащиеся по сторонам дороги, и задумчивые лошади, неторопливо жующие яблоки, рассыпанные по нетропутому, влажному от дождя песку...

Мир расколот надвое, и перехода, средостения между половинками нет. Быт, будни, житейское могли бы быть таким средостением, приспособлением организма к беспощадному климату войны. Для Гальцева — в рассказе — они есть. Но в фильме — для Ивана — их нет.

Несовместимость двух половинок мира, в одной из которых он существует как свободный, цельный человек, причастный красоте природы и человеческих чувств, а в другой — только как мститель, как орудие, отказывающееся от самого себя ради своей миссии, действительно не только для Ивана. Она составляет главную мысль авторов и в том или ином виде ощущается всеми героями.

В картине есть и вторая линия. Она связана с историей Ивана, но ассоциативно, а не сюжетно. Это тоже прием «поэтического» кино — один мотив откликается другому, как эхо или как далекая рифма.

Лейтенант медицинской службы, подмосковная школьница Маша, до странности напоминающая черненькую девочку из Ивановых снов, так же неуместна в жестокой действительности войны, как эти сны, как детство, как белоствольная березовая роща, уже пошедшая частично на накат для блиндажа, но еще уцелевшая чудом — такой же островок красоты, как русская песня на шаляпинской пластинке «Не велят Маше за реченьку ходить», которая так и остается недопетой...

Авторы не из ложного целомудрия или ханжества заставляют Холина, ухаживающего за Машей в березовой роще, отослать от себя девушку: на такой войне, какая показана в этой картине, интрижка неуместна, а любовь невозможна. Томительная эротика отношений Холина и Маши, как и подавленная потребность Ивана в счастье, — знак жизни, вышедшей из колеи.

Есть «этот» берег, и есть «тот». На «этом» берегу — остов сбитого немецкого самолета со свастики, на «том» — два трупа с петлями на шее и надпись «Добро пожаловать». Туда Холин и Гальцев должны переправить Ивана, снова принявшего тягостный для него облик деревенского побирушки. Переправа длится долго-долго, как во сне — в дурном сне. Отсчитывая время, навешиваются и гаснут немецкие осветительные ракеты. Лодка скользит бесшумно в стоячей воде.

В кадр — в который раз — всплывают две веревки — петли на шее повешенных: Ляхов и Мороз. Это угроза, но разведчики продолжают путь. Затопленный лес прочесывают немецкие патрули, снова чужая, непонятная речь. Маленькая фигурка теряется, тает в жуткой тишине молчаливых стволов...

Сюжет обрывается там, где «подвиг разведчика» только начинается. Ничего приключенческого в фильме нет: все содержание укладывается между двумя разведками Ивана во вражеский тыл.

В рассказе лейтенант обрывает историю Ивана на середине, потому что больше ничего не знает о нем: о закордонниках не спрашивают. «Иваново детство» — фильм больше мотивов, чем действия. Конфликт его лежит в какой-то иной, внеличной плоскости, где «захватчики» — понятие общее и собирательное, где борьба без конца и безликая тишина, поглощающая Ивана, выражают ее смысл полнее и точнее, чем конкретное столкновение с гестаповцами.

Именно этому служит финал: он расширительнее и иносказательнее короткого и скупого эпилога рассказа.

Рейхстаг как опознавательный знак победы, немецкая хроника... Лейтенант Гальцев, единственный уцелевший из героев фильма, листает «дела» убитых в гестапо. Пепел сожженных бумаг, как черный снег войны, скрученная проволока, аккуратно расчерченные пролеты тюремных этажей, петли виселиц, и с одной из фотографий — черное и ненавидящее, с кровоподтеком под глазом, лицо Ивана... Здесь в монтажном сопоставлении с хроникой, с этими добровольными самоубийствами и чудовищным уничтожением Геббельсом собственных детей, социальная, антифашистская тема фильма, столь ярко выраженная в нем, перерастает в тему общечеловеческую.

История героя завершается в гестапо, но фильм кончается иначе. Снова улыбающееся материнское лицо, летний белый песок, девочка и мальчик, вбегающие в светлую, подернутую рябью водную гладь, и черное дерево, входящее в кадр как грозный, предупредительный знак...

Финал картины нетрудно истолковать как своеобразное «послесловие» самих авторов, коль скоро его нельзя уже истолковать как сон Ивана. Но внимательный зритель угадает здесь и нечто большее.

Дело в том, что в образном строе картины есть устойчивое сочетание элементов, которое, повторяясь из эпизода в эпизод, составляет

Мир,
расколотый
надвое

своего рода «динамический стереотип», если заимствовать выражение из психологии...

...Эпизод начинается с самой высокой и светлой ноты — звезда на дне колодца, которую летним полднем показывает мальчику мать в одном из снов... Вот он на дне сруба и ловит ее руками в темной воде... Или белые стройные стволы берез, в ритме вальса всплывающие в кадр, снятые «субъективной» камерой — с точки зрения Маши, закружившейся в танце, в безрассудном предчувствии любви... Но, начавшись с высокой и светлой ноты, эпизод внезапно, без перехода обрывается катастрофой. Стремительно и страшно летящее в колодец на Ивана ведро, убитая мать на земле... Так происходит в каждом сне — светлое начало и внезапный катастрофический конец. Так было наяву: ворвавшаяся в мирный день война. Психика Ивана навсегда сохранила жестокую внезапность этого надлома детства, неизгладимый след насилия. Но ведь и Машин вальс обрывается так же внезапно и страшно; ударом в оркестре, крупным планом двух повешенных на «том» берегу.

Движение картины все время идет через катастрофы. Тому, что мы привыкли называть «переживаниями», почти нет места. Убийство матери — травма, его нельзя пережить слезами и горем. Война — травма, к ней нельзя привыкнуть. Насилие над душевным миром человека тотально. Но именно из этой тотальности, из практической невозможности простого, человеческого рождается почти нестерпимая духовная потребность в идеальном. Из абсолютной дисгармонии — мечта об абсолютной гармонии.

Идеальное так же неизбежно возрождается в каждом следующем эпизоде фильма, как убивается в предыдущем. Прекрасны беспечальные, светлые и странные образы детства в Ивановых снах. Неправдоподобно, сказочно хороша сплошная, округлая, сверкающая белизна стволов березовой рощи. Великолепен и до боли раздолен разлив русской песни на шляпинской пластинке...

Потому финал фильма, возвращающий нас к образам детства, — не только аллегория, которая всегда поверхностна, но и выражение глубокой потребности, вырастающей из недр фильма, из его потрясенной образности. Это не просто назидательное авторское «послесловие» к искалеченному и убитому Иванову детству, но и волевое усилие к гармонической и целостной идеальной человечности...

В «Ивановом детстве» движение от прозаической повествовательности рассказа к поэтическим киноприемам очень наглядно.

В свое время В. Шкловский в знаменитой теоретической статье «Поэзия и проза в кинематографе», положившей начало разделению кинематографа на «поэзию» и «прозу», объяснил, что различие не в материале, а лишь в способах обработки его художниками. Прозаическое повествование строится в его бытовой последовательности, то есть складывается из смысловых величин. «Но может существовать и другой способ разрешения произведения, и это разрешение его не смысловым способом, а чисто композиционным, причем композиционная величина называется по своей работе равной смысловой».

«Существует «прозаическое» и «поэтическое» кино, и это есть основное деление жанров, они отличаются друг от друга не ритмом, или не ритмом только, а преобладанием технически-формальных моментов (в «поэтическом» кино) над смысловыми, причем формальные моменты заменяют смысловые, разрешая композицию».

Таково очень точное, но чисто аналитическое «формальное» определение В. Шкловского.

С тех пор прошло много времени, изменилось кино, изменилась жизнь.

Попробуем подойти к вопросу еще с другой стороны: почему в некоторые моменты истории, и в какие именно моменты, кино чувствует потребность в поэтическом способе обработки материала?

Мне кажется, эта потребность становится особенно ощутима в периоды резких исторических сдвигов, когда привычная и общепринятая система понятий уже не охватывает реальности и происходит выработка новых понятий.

Когда конфликт, мучающий художника, достигает той напряженности противоречий, при котором практическое или даже логическое разрешение просто невозможно, тогда возникает неотложная необходимость в разрешении поэзией. Иначе говоря, в разрешении «не смысловым способом, а чисто композиционным».

Таким образом, мне представляется основным признаком поэтического кино (сегодня, во всяком случае) иносказание как попытка искусства в первом приближении определить еще неопределимое логикой. Подобное деление на «прозу» и «поэзию» кинематографа, разумеется, весьма относительно.

Можно сказать, что жесткая нормативность вообще не свойственна современному искусству, поэтому между «прозаическим» и «поэтическим» кино сегодня нет прежней остроты противоречий и споров. Нет ее и в нашем восприятии. Сейчас характерно, скорее, «мирное» сосуществование и взаимопроникновение направлений. Можно назвать это эклектикой, можно — синтезом. Искусство ищет форм выражения жизни, и это не каприз художников.

1962

«Портрет фильма», написанный тогда же, под свежим и сильным впечатлением, породил долгий, полувывисказанный спор Тарковского со мною. Слова «поэтический» и «метафора» сразу вошли в обиход и, может быть, поэтому вызвали глубокое неприятие режиссера. И долго в любом печатном и устном выступлении он будет доказывать, что его кинематограф — простое «наблюдение» сущего, что «кинообраз — это образ жизни»; идеал его — японские трехстишие «хокку». Этому спору почти столько же лет, как самому кинематографу Тарковского, и в нем накопилось немало недоразумений, терминологической путаницы и логических ошибок. Но суть не в них.

Это тоже было написано больше десяти лет назад, а недавно кто-то (не помню, кто) подарил мне две странички: интервью Андрея Тарковского, данное им 21 августа 1970 года:

«Вот Сезанн... То, что о нем писали критики, вроде бы точно соответствует тому, что он сам о себе говорил. Той программе, которую он словесно формулировал. Но критик должен прочесть в его живописи то, что сам Сезанн не формулировал..»

А вместо этого критики обращают к режиссерам идиотский вопрос: что вы хотели (или хотите) сказать этим фильмом? Никто этого вопроса не избежал, все журналисты только его и задают. Но ведь задавать этот вопрос критик должен не режиссеру, а самому себе: что сказал режиссер этим фильмом?»

В предлагаемой работе я честно стремилась к простому «наблюдению» феномена Тарковского в кино и задавала вопросы только себе, не боясь разночтений с режиссером. Другие увидят фильмы Тарковского по-другому.. «Feci quod potui,— говорили в таких случаях древние.— Faciant meliore potentes» *.

* «Я сделал что мог... Кто может, пусть сделает больше» (латин.).



Начало

2

*Час ученичества, он в жизни каждой
Торжественно-неотвратим.*

М. Цветаева

Андрей Тарковский родился 4 апреля 1932 года в Завражье, Юрье-вецкого района, Ивановской области, на Волге. И хотя жизнь свою он прожил в Москве, образом отчего дома остался для него дом его детства. Таким и предстанет он более чем сорок лет спустя в фильме «Зеркало». Отец и мать его оба закончили московский Литературный институт. Арсений Александрович Тарковский — поэт ни на кого не похожий, один из лучших наших переводчиков — добровольцем ушел на фронт в 1941 году и потерял на войне ногу. Поэтическая слава его отнесится к поздним годам жизни. Ее можно назвать известностью, но нельзя — популярностью. Для этого она слишком элитарна. Небольшие сборники стихов немолодого уже поэта поразили воображение читающей публики богатством мысли и сухой рафинированностью ее выражения и очень скоро стали библиографической редкостью. От него, наверное, унаследовал сын поэтический дар, но не профессию — лучший вид духовного наследования, ибо нет ничего более обидного, чем расти в тени родительского имени. Впрочем, известность пришла к Андрею Арсеньевичу Тарковскому раньше, чем к Арсению Александровичу, и отбросила свои рефлексy на имя отца скорее, чем наоборот. К тому же Арсений Тарковский ушел из семьи очень рано, оставив мать — Марию Ивановну Вишнякову — с двумя детьми на руках. Она стала корректором 1-й Образцовой типографии, где и проработала всю жизнь до пенсии. Так что некоторая аристократическая замкнутость духовного мира была, по-видимому, унаследована сыном генетически, как изначальный склад личности. Впрочем, и внешне с годами он становился все более похож на отца.

В 1939 году он поступил в московскую школу, но война снова привела его в места раннего детства. Мать увезла Андрея и его младшую сестру в эвакуацию на Волгу, к родным.

Все впечатления детства — уход отца, трудности быта и сложности бытия, эвакуация, школа — так или иначе отразились потом в «Зеркале». В 1943 году семья вернулась в Москву, а Андрей — в свою старую школу. Он учился в классе еще с одним Андреем, которому суждено будет прославить это имя, — Вознесенским. Школьный аттестат Андрея Тарковского, хранящийся в архиве Всесоюзного государственного института кинематографии, не обнаруживает следов прилежания или увлечения ни по одной из дисциплин. Он обнаруживает полное отсутствие способностей и интереса к математическим и физическим наукам и сносные знания в гуманитарных. Воспитание Андрея было традиционно художественное. Семи лет его отдали в районную музыкальную школу, а в седьмом классе он поступил в художественную школу имени 1905 года, где занимался рисованием. Все это так или иначе пошло в копилку будущего режиссера, хотя бы в том смысле, что его дипломный фильм «Каток и скрипка» реализовал воспоминания о музыкальной школе. Но, надо думать, это способствовало пробуждению и осознанию художественных интересов вообще.

Однако в 1951 году Тарковский поступил в Институт востоковедения, и — кто знает — может быть, окончил бы его благополучно, и путь его в режиссуру оказался бы гораздо более кружным, если бы не сотрясение

Начало

мозга, полученное на занятиях по физкультуре. Как говорится, не было бы счастья, да несчастье помогло.

«Во время обучения я часто думал о том, что несколько поспешно сделал выбор профессии,— простодушно пишет Андрей в своей автобиографии, поданной во ВГИК,— я недостаточно знал еще жизнь». Поэтому он не стал догонять свой курс, от которого изрядно отстал, а в мае 1953 года зачислился коллектором (иначе говоря, рабочим) в научно-исследовательскую экспедицию института Нигризолота в далекий дальневосточный Туруханский край. Там он проработал почти год на дикой реке Курейке, прошел пешком сотни километров по тайге и сделал целый альбом зарисовок, который сдан был в архив Нигризолота. «Все это укрепило меня в решении стать кинорежиссером»,— напишет он неожиданно в той же автобиографии. Неожиданно, потому что как раз экзотический год жизни — впечатления тайги, экспедиции, романтики, столь дорогой юношескому сердцу — прямого отражения в его режиссерском творчестве (если не считать учебных работ во ВГИКе) не нашел. Так почти не нашли места в художественном творчестве Чехова далекие путешествия на Сахалин и Цейлон. Духовный багаж был накоплен Андреем Тарковским во дни его нелегкого детства и впоследствии был мало подвержен внешним впечатлениям.

По возвращении из экспедиции в 1954 году он подал заявление во ВГИК и был принят, хорошо пройдя «специспытания». Надо учесть переходность момента, когда Андрей Тарковский вступил на путь кино.

В искусстве различимы были признаки обновления. Еще недавно факультет кинорежиссуры даже гению не обещал бы никаких возможностей просто потому, что годовая продукция кино была слишком мала и фильмов хватало разве что маститым режиссерам. В 1953 году было принято решение об увеличении производства фильмов. В 1954 году, когда Тарковский подал заявление во ВГИК, кинопродукция достигла количества в 45 фильмов, которое тогда казалось очень большим. В 1955 году их стало уже 66. Тогда же Михаил Ильич Ромм — мастер, у которого Тарковскому предстояло учиться,— обмолвился: «Делать мало картин оказалось ничуть не легче, чем делать много. Идея сосредоточенного внимания на единичных произведениях (что якобы должно было привести к сплошь блестящему качеству) оказалась утопией». Но кроме быстрого количественного роста фильмов — а значит, и возможностей — существенную роль в становлении Тарковского сыграло то обстоятельство, что незадолго до него в институт пришло военное поколение. Оно-то и создало феномен «школы ВГИК». Люди еще молодые, но уже воевавшие, обладавшие опытом жизни и осознанным стремлением выплеснуть его в искусстве, они пришли в поэзию (раньше всего) и — шире — в литературу, в театр и в кино. Они пока еще учились — на старших курсах всевозможных художественных институтов; уже печатались; но их звездный час был впереди. Именно им предстояло на рубеже пятидесятых-шестидесятых годов обновить темы и средства выразительности, круг жизненных наблюдений искусства и представление о герое. Начало этого общего процесса относилось уже к тому времени, когда Андрей Тарковский еще посещал лекции и семинары и работал в мастерской М. Ромма.

Вот несколько имен и фильмов, вышедших на экран, пока Тарковский и его сокурсники переживали, так сказать, эмбриональный период.

В 1954 году вышла картина И. Хейфица «Большая семья» — раннее и очень еще робкое, но от этого не менее важное свидетельство поворота кинематографической оси.

В 1956 году дебютировала целая плеяда молодых режиссеров, сценаристов, операторов, актеров — тех, кто сейчас составляет уже пожилое, если не старшее поколение кино.

Всего за два года — 1955—1956 — молодые режиссеры сделали около 50 фильмов. Среди них:

«Человек родился» В. Ордынского по сценарию Л. Аграновича;

«Чужая родня» М. Швейцера по рассказу В. Тендрякова, с Н. Мордуковой и Н. Рыбниковым в главных ролях;

«Земля и люди» С. Ростюцкого по очеркам Г. Тропольского;

«Попрыгунья» С. Самсонова по рассказу Чехова, с С. Бондарчуком в роли доктора Дымова;

«Карнавальная ночь» Э. Рязанова, со знаменитым И. Ильинским и молодой Л. Гурченко;

«Сорок первый» Г. Чухрая по рассказу Б. Лавренива;

«Павел Корчагин» А. Алова и В. Наумова — резко современный, обращенный против «мещанства» вариант «Как закалялась сталь» Николая Островского;

«Лурджа Магданы» Т. Абуладзе и Р. Чхеидзе;

«Весна на Заречной улице» М. Хуциева и Ф. Миронера.

Список можно бы продолжить. Всем этим режиссерам предстояло сыграть в кино шестидесятилетнюю значительную роль.

В следующем, 1957 году вышли два фильма, которые наиболее ярко обозначили наметившиеся направления обновления кино. Это был «Дом, в котором я живу» Я. Сегеля и Л. Кулиджанова и знаменитая картина «Летят журавли» М. Калатозова и оператора С. Урусевского, с Т. Самойловой в главной роли. На дальнем плане «Дома» маячили увлекавшие и покорявшие всех открытия неореализма.

С другой стороны, М. Калатозов, еще в двадцатых годах прославившийся документальным фильмом «Соль Сванетии» по сценарию Сергея Третьякова, вместе с оператором С. Урусевским вполне камерную пьесу В. Розова трактовал в резко экспрессивных формах, укрупнив и сместив ее бытовой «неореалистический» материал. Фильм стал сенсацией Каннского фестиваля, а Урусевский — самым знаменитым и модным из операторов. Это обозначило взрывной пункт внутри кинематографических поисков. Открытие повседневной действительности потеснилось открытиями выразительных возможностей экрана.

Было бы заманчиво приписать впечатлению от раскрепощенной камеры Урусевского будущие поиски Тарковского — впечатление это отразилось в «Катке и скрипке». И в дальнейшем он будет очень легко ассимилировать те или иные моды мирового кино. Но немногие, очень ранние его работы, сохранившиеся в тощем архиве ВГИКа, обнаруживают некоторые изначальные свойства артистической личности, которые остались неизменными во всей его дальнейшей практике. Поэтому влияния, под которые он попадал, были избирательны и обусловлены этими свойствами.

Ученический разбор студентом Тарковским фильма С. Юткевича «Великий воин Албании Скандербег» (1954) обнаруживает зрелость, может быть неосознанную, выработанность взгляда на кино. Пожалуй, резкое отталкивание от предшествующего монументального стиля можно приписать общим чертам поколения: «Фильм создает впечатление напыщенности и бутафорского благодаря фальшивой эпичности и ложной монументальности образов основных героев, в частности Скандербега».

Но дальше, разбирая сцену поединка Скандербега, которая как раз привлекает его своею фольклорной образностью, близкой к народной поэтике, Андрей Тарковский делает замечание, которое могло бы послужить прологом ко всему его будущему кинематографу: «Затем следует трюк, вряд ли понятный зрителю. Скандербег заносит меч над поверженным врагом, который просит убить его. Следующий кадр — перебивка, замедление действия: морской вал растет, подымается, застывает на несколько мгновений. После долгого раздумья и анализа сцены поединка, решенной

Начало

в фольклорном духе, можно понять этот кадр как метафору и словами выразить так: «и как морской вал останавливается в грозном беге своем, застыл занесенный меч Скандербега в карающей деснице его». Допустим, все это так, но для того чтобы осмыслить сущность этого кадра, зрителю нужно времени больше, чем отпускает на это режиссер. Метафора тем самым зрителем не воспринимается. Из этого вовсе не вытекает, что все надо зрителю преподносить в разжеванном виде. Нет. Наоборот. *Всякая идея, преподнесенная зрителю не непосредственно, иносказательно и правильно понимаемая зрителем, ему, зрителю, ближе и дороже, так как здесь имеет место творческое начало самого зрителя* (курсив мой.— М. Т.). Но тем не менее всякое иносказание не должно быть головоломкой».

Я позволила себе столь обширную выдержку из почти школьной работы, потому что здесь, как в почке, весь узел проблем, который будет завязываться вокруг фильмов Тарковского. Его отношения с официальным кино. И основополагающая установка на «творческое начало» зрителя, на иносказание, которое впоследствии теоретически он будет оспаривать, а практически не пренебрежет даже и сознательной, дразнящей и даже вовсе нерасшифровываемой «головоломкой». Вне этого узла проблем нет искусства Тарковского.

Тогда же он обнаружил склонность если не прямо к иносказанию, то просто к экспрессивным средствам выражения. Небольшой сценарный этюд «Концентрат» — единственное свидетельство его работы в тайге — рассказывает о том, как начальник экспедиции ожидает на дебаркадере пристани на Енисее лодку с «концентратами» — добычей геологической партии. Он вывез бумаги, а между тем смысл работы партии в этом «концентрате». И вот в непогоду он ждет исправления своей ошибки. Оптическая сила, присущая всем работам Тарковского, очевидна и здесь. Этюд непогоды, ожидания, беспокойства создан средствами свето- и звукозаписи. Партитура света экспрессивна — лица ожидающих то освещаются лучом тусклого берегового маяка, то погружаются во тьму. Качается бледная лампочка на дебаркадере. В помещении круг света настольной лампы очерчен вокруг радиста. Луч маяка вырывает из тьмы отдельные детали обстановки. Монотонный стук передатчика служит фоном порывов ветра, ударов волн — грозных звуков непогоды. Тарковский навсегда останется равнодушен к специальной «кинематографической» музыке, зато музыка самой действительности — ее шумы и звуки — всегда будет служить ему верой и правдой. Тревожная атмосфера создана на крошечной площади «производственного» сюжета. Увы, «Концентрат» есть только на бумаге.

Сохранился зато фрагмент курсовой работы «Убийцы» по рассказу Хемингуэя, существенный хотя бы тем, что в нем — по-видимому, впервые — появился на экране Шукшин, однокурсник и антипод Тарковского (мелькнул в кадре и сам Тарковский).

Выбору американского автора удивляться не надо: сегодня трудно представить себе значение Хемингуэя для целых поколений наших читателей. Еще в рукописи оставался довоенный перевод Н. Калашниковой главного романа — «По ком звонит колокол», но, начиная с небольшого томика «Первые двадцать шесть рассказов и Пятая колонна», Хемингуэй стал не только «своей», но и почти что культовой фигурой для молодого интеллигентного читателя. «Настоящий мужчина», в отличие от многих отечественных героев, не лишенный ни плоти, ни крови, ни права на трагедию — неотвратимо и надолго завладел воображением.

Разумеется, в студенческом фильме Хемингуэй отчасти обрусел: кухня, где на столе, покрытом клеенкой, бармен неуклюже режет батон для сэндвичей, так же далека от реального американского быта, как девушка-трактористка в американском фильме «Песнь о России» от своего

русского прототипа: это естественно, знакомство культур было еще шапочное.

Отрывок, впрочем, мизансценирован скупо и точно — по диагонали, соединяющей засаду убийц со входом в бар,— и сыгран сокурсниками Тарковского корректно. На этом фоне самостоятельный эпизод Шукшина вносит минутную, но безошибочную значительность: чугунная обреченность, с какой большой, сильный человек, лежа в неуютном номере, ожидает убийц,— настоящая. Светотень вылепляет рельефы широкоскулого, лобастого лица: это раннее, но уже шукшинское.

Но есть в этом этюде и собственно «тарковское» мгновение, проблеск в будущую образность режиссера: лежа на постели, герой Шукшина гасит о стену окурки. Выхваченная на мгновение камерой грязноватая зернистая белизна стены, испятнанная следами окурков,— образ человеческой разрухи, достойный войти в антологию мотивов Тарковского.

Будущая личность — пусть не сложившаяся еще — там и сям дает о себе знать. Надо ли удивляться, что наибольшее — можно сказать, определяющее — влияние на него оказали во ВГИКе Бунюэль и Бергман. Не потому, что в это время они входили в моду, а оттого, что материал был уже приурочен в душе начинающего художника.

Позже к весьма узкому списку признаваемых Андреем Тарковским современных иностранных режиссеров прибавились Куросава и Феллини. Теоретический его идеал ближе всего воплотил Брессон, от которого, однако, в собственной практике он весьма далек.

Во ВГИКе Тарковскому повезло еще дважды. Его мастерской руководил М. Ромм, и он нашел «соавтора» в лице А. Кончаловского.

Работа вдвоем в то время была отчасти вынужденной, потому что картин на всех просто не хватало. Большинство этих временных союзов распалось; иные — как Алов и Наумов — стали одним режиссером, если можно так сказать. Но в лице Кончаловского Тарковский нашел именно соавтора и единомышленника, а не сорежиссера. Как режиссеры они окажутся впоследствии не только очень разными, но и почти противоположными. Роднить их будет лишь высокий профессионализм. И с самого начала обоим будет присущ очень высокий уровень самосознания — ведь они войдут в кино на плечах военного поколения, которое на ходу, на собственной шкуре изучало и осмысливало уроки истории и осознавало свои задачи и возможности. Поколению шестидесятых это достанется как уже освоенная территория. Им будет легче идти и дальше вглубь завоеванной территории кино.

И, наконец, М. Ромм. Почти нет сегодня крупного режиссера, который не был бы его учеником. В известной мере его опыт как раз был тем, от чего ученики отталкивались: это был насквозь жанровый, повествовательный зрительский кинематограф тридцатых годов в самом чистом его виде. Но Ромм был и самым живым, подвижным из кинематографистов старшего поколения. Он учил тому, что умел (а он был профессионалом в полном смысле), но, кажется, единственный — готов был учиться у своих учеников. Он давал им взаймы деньги, вытаскивал из неприятностей, протезировал им на киностудиях, защищал их работы, не похожие и даже опровергающие его собственные. К ученикам своим он был заботлив и самоотвержен, как «наседка». Они не всегда отвечали тем же на его бескорыстные заботы. Но теми новыми качествами, которые он обнаружил в поздних своих фильмах — «Девять дней одного года» и «Обыкновенный фашизм»,— он был обязан отчасти своим отношениям с молодежью.

Если от практики Ромма Тарковский и отталкивался, то в его лице он имел прекрасного учителя и заботливую «повитуху».

В 1960 году он окончил ВГИК с отличием и получил диплом № 756038.



Вперед,
к прошедшему

Э

*...Огнем вперед судьба летела
Неопалимой купиной...*

А. Тарковский

Каток и скрипка

Первый — дипломный — фильм Андрей Тарковский поставил на «Мосфильме» в 1960 году. Сценарий был им написан совместно с соучеником Андроном Михалковым-Кончаловским, с которым вместе — самое короткое время спустя — будет задуман и сочинен «Андрей Рублев». Между сюжетом короткометражной ленты «Каток и скрипка», при всем его очаровании, и «Андреем Рублевым» — огромная дистанция. Это свидетельствует лишь о том, каким скорым оказался процесс созревания нового поколения кинематографистов.

Детский сюжет «Катка и скрипки» — в свете следующего же фильма молодого режиссера он покажется идиллическим и даже сентиментальным — тем не менее обнаруживает зачатки будущих поисков Тарковского. Тематических, стилистических — всяческих.

История очень проста, она разыгрывается в течение нескольких часов во дворе старого московского дома. В доме, где-то на четвертом или пятом этаже, живет маленький мальчик лет семи, который учится играть на скрипке. Перед «музыкантом», как зовет его местная шпана, каждое утро встает трудная задача: пересечь двор под перекрестными издевательствами этой самой шпаны. На этот раз ему везет: двор асфальтируют, и водитель веселого и шумного красного асфальтового катка вступает за карапуза. Он устыжает шпану (снятую, впрочем, достаточно условно, лишь как фон действия) и дает «музыканту» поработать на катке. Так начинается дружба двух мужчин, большого и маленького. Дружба, которая продлится каких-нибудь полдня и даже превратится в «треугольник». За их отношениями будет ревниво следить девушка с соседнего — желтого — катка, которая грубовато заигрывает с водителем.

Как ни странно, но в этом простеньком сюжете уже предчувствуется мотив судьбы художника, который вскоре развернется в гигантскую многофигурную композицию «Андрея Рублева».

«Путешествие» мальчика в музыкальную школу разрастается в целый эпизод: он останавливается у витрины с зеркалами, видит в зеркале, как женщина рассыпает яблоки. Одно из этих яблок он положит потом перед крошечной девочкой в прозрачных бантах, так же чинно, как и он, дожидающейся урока.

Урок — это столкновение с учительницей, обузывающей его музыкальные фантазии с помощью метронома.

Но эти же самые фантазии принесут малышу уважение рабочего человека, а с ним и первое самоуважение — уважение к искусству в себе.

Поначалу старший будет воспитывать младшего и покровительствовать ему. На обратном пути с урока «музыкант» оставит свой инструмент на катке и солидно отправится с новым другом на обеденный перерыв. Они переживут целый ряд совместных приключений.

Они увидят, как большой оболтус обижает малыша, и рабочий преподаст мальчику ненавязчивый урок мужества. Ему придется самому заступиться за обиженного и получить взбучку от обидчика. Зато он сможет вернуть малышу отбитый в драке мяч.

Потом в толпе москвичей они будут долго глазеть, как тяжелое чугунное ядро крушит старый кирпичный дом. Начиналась очередная рекон-

Вперед,
к прошедшему



струкция Москвы, и зрелище, документально запечатленное съемочной группой, было достоверной приметой хрущевского времени.

Потом случится размолвка: мальчик, который успел украдкой снять галстук, чтобы походить на рабочего человека, будет оскорблен, что новый друг назовет его, как дворовая шпана, «музыкантом», и швырнет на мостовую хлеб, который он нес для общего завтрака. Он еще не знает ни высокого смысла слова «музыкант», ни цены хлеба. Рабочий оскорбится за хлеб. Война была еще сравнительно недавним, общенародным опытом, когда драгоценная осьмушка черного хлеба служила единственной гарантией человеческой жизни и хлеб был не только материальной, но и моральной ценностью.

Инстинктивно мальчик угадает это, наступит примирение, и тогда совершится самое главное: под высокими гулкими сводами ворот, где они станут закусывать, мальчик достанет из футляра свою скрипочку — «половинку» и станет объяснять новому другу то немного, что он успел узнать в школе, а потом сыграет. И это будет первый подлинный урок музыки — и даже искусства — для них обоих.

Никогда Андрей Тарковский не будет относиться к искусству как к ремеслу, развлечению или источнику дохода. Всегда оно будет для него не только делом собственной жизни, но и вообще делом для всей жизни, деянием. Это высокое уважение к искусству впервые он выразил в короткометражном детском сюжете. Не только рабочий парень, но даже дворовый хулиган, который радостно и хищно открывает футляр оставленной на катке скрипки, оробеет перед этим чудом культуры, вместилищем неведо-

«Коток и скрипка».

Саша —

Игорь Фомченко



мого. Пусть это явная условность, но она восходит к благоговению Тарковского перед искусством.

И молодой рабочий парень с незнакомым дотоле уважением взглянет на маленькую детскую скрипочку с замысловатым рисунком эфов и, притихнув, будет слушать игру своего нового друга, уже не стесненную стуком метронома, но дисциплинированную им. И если рабочий человек гордился когда-то мозолями на руках, то он с пониманием взглянет на мозоль, натертую скрипкой на подбородке маленького «музыканта».

Так же инстинктивно, молча, как мальчик понял смысл труда и цену хлеба, он поймет в эти мгновения великий труд и великую силу искусства. Поймут оба и захотят скрепить свое взаимопонимание самым простым, житейским образом: совместным походом в кино на старого «Чапаева».

А потом случится непоправимое: строгая мама, которая не вникнет и ровно ничего не поймет в значительности и важности случившегося, просто запрет маленького музыканта на ключ, и девушка уведет ничего не понимающего, обиженного и разочарованного водителя катка в кино.

«Каток и скрипка»

Вперед,
к прошедшему



Разыграется одна из тех малых — но и больших — невидимых глазу драм, которые надолго ранят человеческую душу.

Последний кадр этого дипломного фильма тоже будет неоспоримо и узнаваемо «тарковским»: мальчик в красной рубашке, которую он успел специально надеть, бежит по широкому свежему асфальту к сверкающему красному катку. Мечта компенсирует грубые травмы действительности.

В этом небольшом фильме, где молоды были все — авторы сценария, режиссер и оператор Вадим Юсов, который надолго станет соратником Тарковского, — очевидны сейчас как общие поиски кинематографа, так и индивидуальность создателей. Может быть, поэтому он сохранил свою свежесть.

Очень может быть, что «детский» сюжет фильма был небезотносителен к поголовному увлечению кинематографистов тех лет: к «Красному шару» Альбера Ламорисса, тем более что мотив отзовется в дипломной же работе А. Кончаловского «Мальчик и голубь». Но, наверное, не случайно и то, что от лирико-романтической фантазии Ламорисса перпендикуляр был опущен в середину бытовой и даже социальной жизни. Слишком насущны были происходившие перемены, да и Тарковский, как бы индивидуален он ни был, останется навсегда человеком общественным. История мужчины и мальчика, рабочего и «художника», разыгранная пока что «перстами робких учениц», как ручей в реку, впадает в общий поток переходного времени. Портрет времени узнаваем на всех уровнях фильма.

Очевиднее всего в нем радость раскрепощения камеры. Если актеры еще выглядят отчасти загримированными, а ребята — та же «шпана» —

«Каток и скрипка».

Саша —

Игорь Фомченко,

Сергей —

В. Заманский

загримированными «а la Ламорисс», то вся среда фильма, снятая в цвете, наполненная игрой солнечных пятен, зеркальных отражений, бликами воды — живая, пульсирующая, предвесенняя. В ней ощущается радостная, томительная игра накопленных сил.

Начиная от затейливой природы — подъезда старого московского дома с окном, застекленным разноцветными стеклышками, до горбатых переулков, гулкой подворотни, высокого коридора музыкальной школы с янтарным натертым паркетом и огромным готическим креслом, на которое взгромождается мальчик, — все неоспоримо московское, обжитое, настоящее. Но нигде оно не оборачивается «мертвой натурой» или столь модной впоследствии «ностальгией». Все включено в живой, подвижный поток жизни. Крошечная подробность — мальчик останавливается у витрины с зеркалами — разворачивается в целый этюд радостного солнечного блеска, многократно размноженной улицы с куском дома, троллейбусом, женщиной, целой россыпью яблок — в прелестный экзерсис кинокамеры. Асфальт, политый внезапно хлынувшим дождем, отражает ослепительную голубизну неба. Старая подворотня, полная не только звуков маленькой скрипки, но и дрожащих солнечных бликов, облита голубизной: голубизной старой облупившейся краски, синего комбинезона рабочего, нарядного бархата скрипичного футляра. Диалог красного и желтого катков или гармония красной рубашонки мальчика и красного катка на сером влажном асфальте создают звонкую, молодую гамму. В фильме не так важны собственно сюжетные мотивы — друзья, большой и маленький, теряют друг друга в дождь, — сколько сам этот дождь, веселый, крупный ливень, обрушивающийся на толпу, глазевшую, как сносят дом. Ливень так же, как зеркала в витрине, становится самостоятельным эпизодом в картине, он «значит» не меньше, чем ее перипетии.

Все это потом войдет в кинематограф Тарковского, приумножится в нем, преобразится и созреет. Так же как подспудная драматическая, даже трагедийная нота насильно разрушенных отношений, невольного обмана, высоты и бессилия искусства.

Как ни странно, но эта бесспорно удавшаяся картина вызвала споры в том объединении детских и юношеских фильмов, где она была сделана. Таким образом, и в этом отношении она оказалась не только преддверием, но и началом биографии. «Детскому» объединению показались слишком грубыми типаж и обхождение рабочего и его подруги. Сейчас — в лучшем случае — они могут показаться чуть-чуть кинематографическими, хотя В. Заманский точно передает типаж своего времени.

Существо расхождений выглядит смехотворно. Они остались в недрах студии — пресса встретила фильм хвалебно. Тарковский вскоре же перешел в другое объединение. Но для него это означало первую травму и первое испытание характера.

Не будучи еще никем — не будучи еще тем спорным, но знаменитым Тарковским, заявившим о своей индивидуальности, — он вел себя точно так же, как будет вести себя всю жизнь. Непримиимо, недипломатично, напролом отстаивая свои взгляды на кино. И это было не только свойством характера, «неудобного» во всех отношениях, но и свойством дарования, способного лишь на то, на что оно способно. Полгода проработав над сценарием, он знал, что должно быть на экране, и уже тогда добивался этого без колебаний. Сами по себе актеры его не слишком интересовали, как не будут интересоваться и потом. Но видению своему он не мог бы изменить даже добровольно, а оно уже складывалось, проклеивалось, как острый кончик листа из почки.

«Пробы плохие, — сказал он своим оппонентам (речь шла об актерских пробах взрослых), — а что касается концепции, то ее я высказал и буду отстаивать до конца, а иначе получится сюсюканье и басня, нужна не бас-

Вперед,
к прошедшему

ня, а правда... Дело не в актерах, а в концепции, в принципиальном взгляде. Я не могу говорить языком каноническим».

Как все молодые люди, вошедшие в искусство на рубеже шестидесятых, Тарковский отдал, разумеется, дань общим для всех вопросам и злобе дня. Но на самом деле путь его пролегал иначе, чем у многих других — у Чухрая или Хуциева. Еще неосознанно, не зная этого, он стремился к своей правде и к своему языку. Немало воды утечет, пока он выскажет это «свое» без обиняков. Но уже в этом преддверии оно было заложено, посеяно. Вот почему «Каток и скрипка» — детский короткометражный фильм — по праву входит в «кинематограф Тарковского».

А. Тарковский — о фильме «Каток и скрипка»

1. «Поэзия вещи рождается только тогда, когда она будет правдива и фактурна. Они и слов-то почти не говорят в картине. Нам ведь главное — это среда. Соотношение среды с жизненно правдивыми характерами должно создать ту условность, о которой я говорил. Мы привыкли видеть условность как нечто непонятное, я же свою условность вижу земной. Я свою концепцию готов доказывать всюду. Я не вижу иначе».

2. «Здесь, по существу, происходит трагедия. Он потрясен, что мальчик не пришел, и этот мир для него закрылся».

3. «Взгляд на кинематограф как на действие. Во всем фильме 35 фраз».

«Иваново детство»

Первая же полнометражная лента создала Тарковскому устойчивое международное имя, которое с тех пор, несмотря на малое количество снятых им картин, все утяжеляло свой вес. Своим триумфом он был обязан одной из тех счастливых случайностей, которые в театральных легендах занимают почетное место, наподобие классического *deus ex machina*, а в кинематографе если когда и случаются, то остаются за кадром.

В самом деле, будущему известному певцу или великой актрисе достаточно — по внезапной болезни премьеры или нелепому капризу примадонны — получить доступ на сцену, чтобы потрясти сердца и на следующее утро проснуться знаменитым.

Та же легендарная ситуация «счастливой замены» в условиях кинопроизводства выглядит куда прозаичнее. Вот два документа из архива киностудии.

1. «Акт о списании убытков и расходов, произведенных по полнометражному художественному фильму «Иван».

Согласно приказу генерального директора киностудии «Мосфильм» № 466 от 10 декабря 1960 г. по фильму «Иван», режиссер-постановщик Э. Абалов, — работы прекращены в связи с тем, что материалы, отснятые в экспедиции, признаны неудовлетворительными... Качество отснятого материала настолько неудовлетворительно, что использован он в дальнейшем быть не может. Затраты по фильму «Иван» должны быть списаны в убыток».

2. «Приказ генерального директора киностудии «Мосфильм» Сурина 16 июня 1961 г. о возобновлении работ по фильму «Иван».

В соответствии с предписанием I Творческого объединения приказываю: работы по фильму возобновить с 15 июня 1961 года. Режиссерский сценарий представить на утверждение руководству I Творческого объединения 30 июня 1961 г. Разработку режиссерского сценария поручить Тарковскому, режиссеру-постановщику, оператору Юсову, художнику-постановщику Черняеву».



Таким образом, сюжет будущего фильма Андрей Тарковский получил как полупромотанное и отягченное долгами наследство. Если материальные убытки Э. Абалова — такого же, как Тарковский, молодого режиссера, имя которого так и кануло в небытие, — на его преемника не ложились, то моральный ущерб ему предстояло возместить. Он должен был отснять фильм быстрее и дешевле обычного, а главное, без промаха. Весь кредит «проб и ошибок», положенных дебютанту, был расстрочен его предшественником.

Кадры, снятые предыдущей съемочной группой, не сохранились, и измерить расстояние, пройденное Тарковским в короткий, отведенный ему срок, не представляется возможным. Сохранился альбом фотопроб, и этого достаточно, чтобы оценить главное — меру авторства Тарковского.

Среди пяти мальчиков, представленных в альбоме на роль Ивана, есть мордашки совсем детские и постарше, типы крестьянские и интеллигентные, белоголовые и черненькие. Но нет ни одного типажа, отме-

*А. Тарковский
на съемках фильма
«Иваново детство»*

Вперед,
к прошедшему





«Иваново детство».
Иван —
Н. Бурляев



ченного той печатью внутренней конфликтности, если хотите, избранничества, которую угадал режиссер в лице московского школьника Коли Бурляева. Мальчик, на котором остановился Абалов, был симпатичный и, может быть, даже более типичный, но обыкновенный. Герою Тарковского не только уготована была необыкновенная и страшная судьба — он был замыслен как очень юный, но уже необычный человек, как особенная, незаурядная личность. Можно сказать, как *alter ego* режиссера.

Стремление Тарковского с самого начала выступить в качестве полноправного, а по сути, единственного автора легко проследить в истории этого первого большого его фильма как раз потому, что он столкнулся с другой — столь же сильной — индивидуальностью, с другой — столь же упорной — творческой волей автора рассказа и прототипа его героя Владимира Богомолова.

Предыстория сценария, начавшаяся за год до того, в августе шестидесятого, к моменту появления Тарковского набрала уже высокую степень внутренней конфликтности.

Мы привыкли к тому, что кинематограф экранизирует прозу и что оба — в удачном случае — оказываются в выигрыше. Кино не только популяризирует, но и, так сказать, «актуализирует» первоисточник: обращает на него внимание читателя. Но надо вспомнить и традиционное, ни с чем не сравнимое место русской литературы в иерархии искусств, чтобы понять позицию В. Богомолова.

Рассказ «Иван», написанный в 1957 году, стал уже хрестоматийным и был переведен более чем на двадцать языков, когда он привлек внимание опытного сценариста М. Папавы. С бесцеремонностью, свойственной деятелям популярных искусств, Папава по-своему переложил для кино его сюжет. Первая половина сценария рассказывала о маленьком разведчике; во второй — лейтенант Гальцев уже после войны нечаянно встречал в поезде Ивана, которого считал погибшим. Иван был женат и ждал прибавления семейства. Таким образом, сценарист изменил основной мотив рассказа, подарив герою жизнь; он так и назвал эту историю — «Вторая жизнь».

«Иваново детство».

Холин —
В. Зубков

Маша —
В. Малявина



Это было произволом по отношению к логике самой действительности: примерно в это же время в «Комсомольской правде» была опубликована статья о юных разведчиках, помогавших армии на Днестре в 1941 году. Она кончалась словами: «Отзовитесь, юные герои!» Богомолов — сам бывший разведчик — позвонил в редакцию газеты. Никто не отозвался: сверстники Ивана погибли все до одного.

Но это было произволом и по отношению к литературному первоисточнику: Иван был трагическим героем и иным быть не мог. Богомолов резко вмешался, и следующий вариант сценария был возвращен к оригиналу уже при его участии.

Тем удивительнее, что он сразу же согласился принять главное новшество, предложенное Андреем Тарковским в первой же режиссерской экспликации: сны Ивана, вторжение образов иной, естественной жизни в действительность войны.

Чтобы смысл будущих отношений стал очевиднее, сделаем небольшое отступление.

Сон

Вперед,
к прошедшему



Война осталась излюбленной темой Богомолова, и через полтора десятилетия он снова привлек к себе внимание как автор нашумевшего романа «В августе сорок четвертого...» о работе военной контрразведки СМЕРШ. Этот во многих отношениях примечательный роман до сих пор не удалось перенести на экран. Не по халатности кино: сценарий был тогда же заказан автору. Но всякая режиссерская попытка вмешаться в многослойную, многократно «очужденную» структуру романа наталкивалась на авторскую непреклонность. Он предпочел отказаться от славы, которую приносит кино, как и от денег, которые оно сулит, и закрыть запущенный в производство фильм, нежели поступиться своим видением войны как работы, требующей высокого профессионализма. Хотя нетрудно проследить в монтажной структуре романа уроки если и не собственно «Иванова детства», то медиума кино в целом. Это специальный, заслуживающий внимания случай во взаимоотношениях кино и литературы.

В свете этих позднейших обстоятельств история «Иванова детства» оказывается яснее. По существу, появление «снов» означало переход

«Иваново детство».
Гальцев —
Е. Жариков

инициативы от рассказчика к Ивану, а значит, и передачу общего взгляда на войну другому поколению. Разница поколений, которая иногда годы и годы себя не обнаруживает, в иные исторические моменты обозначается резким сдвигом. Богомолов пришел в литературу с тем «военным» поколением, которое в кино полнее всего выразил Чухрай — автор «Сорок первого», знаменитой «Баллады о солдате» и «Чистого неба». Попав на фронт почти мальчиками, они окончили войну командирами, профессионалами, успев за два-три года стать взрослыми людьми.

Тарковский был не намного моложе, но сюжет «Ивана» привлек его не столько подвигами маленького разведчика, сколько ужасным их смыслом: разрушением естественного и светлого мира детства, насильственным и трагическим повзрослением Ивана. Он с самого начала предложил свой вариант заглавия: «Иваново детство».

Быть может, Богомолов не уловил сразу, какую — в сущности, обратную, перевернутую — структуру означают непритязательные сны Ивана. А может быть, признал ее право на существование. Во всяком случае, все последующие — достаточно жаркие — споры писателя с режиссером имели своим предметом не это, а лишь изображение будней войны. Писатель настаивал на дате: 1943 год. Он требовал показать профессионализм разведчиков, которые «и в смысле физическом на три головы выше любого солдата», и объяснял, что под командой молоденького Гальцева сотни взрослых мужчин, отцов семейств. Если многие его конкретные, в особенности текстовые предложения были приняты и пошли на пользу фильму, то в отношении «военности» режиссер был глух: «супермены» из разведки его попросту не интересовали. Точка зрения Ивана господствовала надо всем, мир войны был для него уродливым сдвигом естественного мира детства. С этим был связан и весь повышенно-экспрессивный образный строй, который тогда казался (мне в том числе) исконно присущим Тарковскому, а между тем более никогда им не был повторен.

Не этот ли давний спор с кино реализовал Богомолов в своем романе, удосужившись использовать на бумаге многие приемы экрана, воплотив свою идею войны как работы, требующей профессионализма, и показав опасности дилетантского к ней подхода? Даже и в этом случае надо признать, что встреча с Тарковским принесла ему барыш.

Но и для Тарковского встреча с такой индивидуальностью, как Богомолов (по пословице «нашла коса на камень»), оказалась творчески плодотворной. Она заставила его очень рано осмыслить и сформулировать свою позицию не «режиссера-постановщика», как значился он во всех приказах по «Мосфильму», но режиссера-автора, каким он осознал себя однажды и навсегда. «Мы тоже имеем право на творческую индивидуальность так же, как и вы», — сказал молодой, еще не состоявшийся режиссер молодому, но уже состоявшемуся писателю. Чтобы это оценить, повторяю, надо помнить, что в традиционной для нас иерархии искусств литература значит выше кино.

Только не для Тарковского.

Впрочем, и в мировом кинопроцессе это было время осознания кинематографом своей «самости». Становление и первые радости немого периода остались позади, в двадцатых годах. После триумфов неореализма шестидесятые годы были годами нового воссоединения преимуществ звука с выразительными возможностями экраном: годами торжества индивидуальности и «авторского» кино. Верности именам художников, которые поражали нас в молодости, — Виго и Бунюэлю, пристрастия к старшим современникам, наиболее полно реализовавшим «авторское» кино, — Бергману, Феллини, Брессону — Тарковский не изменил до конца своих дней. И тогда, когда споры об «авторском» кино отойдут

Вперед,
к прошедшему



в прошлое и станут казаться старомодными, для него ничего не изменится. Просто иначе — не авторски — он снимать не сможет.

Уже на «Ивановом детстве» выяснилось и другое свойство режиссера Тарковского: его высокий профессионализм. Группа выехала на съемки в Канев, на Днепр, на места подлинных событий. Даже то, что предполагалось первоначально снимать в декорациях павильона — НП батальона и разведотдела, — было снято на натуре. Лишь один эпизод фильма — свидание Холина и Маши в березовой роще — снят был под Москвой. В эту удивительную березовую рощу Тарковский еще вернется, снимая «Андрея Рублева».

Несмотря на то, что производственные нормы при работе с детьми обычно бывают сокращенными, группе — по причинам, о которых было рассказано выше, — утвердили высокие нормы: 40,7 полезных метров в день в павильоне и 22,8 — на натуре. Погода была неважная, шли дожди. Исполнитель роли Ивана не отличался крепостью, матери Коли Бурляева пришлось испрашивать длительный отпуск, чтобы в трудных условиях съемок следить за его здоровьем. Но к 18 января 1962 года съемки были закончены. 30 января Тарковский показал первый предварительный монтаж фильма. 3 марта был подписан акт о приемке. Экономия к первоначальной смете составила 24 000 рублей, так что даже материальный урон, нанесенный незадачливыми предшественниками, Тарковский отчасти возместил. В анализе технико-экономических показателей, который обычно проводится по окончании фильма, говорилось: «Необходимо отметить работу молодого режиссера, всегда знающего, что снимать,

*А. Тарковский
на съемках фильма
«Иваново детство»*

и прекрасно разбирающегося во всех производственных вопросах». Тогда это казалось лишь результатом хорошей школы. Но и теперь, когда просматриваешь режиссерские варианты сценария, поражаешься тому, как точно — с первого дня — были записаны в них не только эпизоды, взятые из рассказа, но и сны Ивана. Впоследствии мы еще вернемся к этому вроде бы странному обстоятельству — пока лишь заметим его для себя. Оно относится к коренным свойствам творческой личности Тарковского.

Даже и теперь, четверть века спустя, фильм если и не ошеломляет, как когда-то, то вызывает уважение и чувство сопричастности.

Заметна, конечно, временами загроможденность актерских лиц: молоденького лейтенанта Гальцева или безумного старика на деревенском пепелище (эпизод и тогда выглядел искусственно). Ощущается избыток фабульной информации (рассказ солдата о смерти Катасоныча, например; солдата, кстати, играл Михалков-Кончаловский). Кое-где кажется иллюстративной музыка. Но сам Иван, но переделькинская школьница Маша, но игра Ивана в победу, сны — все так же полно значения, как и прежде. А кадры молчаливой переправы (разлив полой воды в мертвом лесу, несмотря на русские березы, может вызвать у кого-то ассоциации даже и со Стиксом) украсят любую хрестоматию мирового кино — самую избранную.

Иносказания же, пронизывающие структуру фильма, так и остаются иносказаниями, какие бы соображения ни посещали впоследствии режиссера. И черное дерево, как восклицательный знак войны, недаром попало на обложку книги Ю. Ханютина «Предупреждение из прошлого».

Какое впечатление фильм произвел на первых его зрителей в Москве, было сказано выше. Вскоре же он был отправлен на кинофестиваль в Венецию.

Это была пора расцвета кинофестивалей; пора, когда они занимали первые полосы газет и ошеломляли мировое общественное мнение открытиями тем, имен, эстетической новизной. За плечами дебютанта Тарковского маячили прежние триумфы «русской школы»: «Летят журавли» и «Баллада о солдате». Масштаб Тарковского обозначился сразу. Вслед за «Золотым львом» Венецианского фестиваля он получил премию за режиссуру в Сан-Франциско. Тридцатилетний дебютант однажды и навсегда завоевал почетное место среди мировой элиты кино.

А. Тарковский — о фильме «Иваново детство»

1. «Иван — это ребенок, скупаемый страстью взрослого. Он потерял детство на войне и погиб, потому что жил как взрослый. Картина должна строиться на характере мальчика, но должны быть эпизоды, где выясняются его детские черты. В рассказе найдена точная деталь — игра в войну — что может быть страшнее!»

2. «Здесь все очень глубоко, страшно и правдиво, здесь нет места приключенческой романтике. Мальчик здесь не должен быть гордостью и славой, он горе полка. Они мучаются, когда он уходит на «ту» сторону. Только взрослая страсть мальчика заставляет их мучиться с ним.

Я просто влюблен в эту тему. Мне было столько же лет, когда началась война. Это ситуация моего поколения».

3. «...Важно поднять тему России — в фактуре, в характере натуры. Поднять проблему русского характера, его психологии».

Вперед,
к прошедшему



В. И. Юсов

кинооператор на фильмах
«Каток и скрипка»,
«Иваново детство»,
«Андрей Рублев»,
«Солярис»

— Скажите, Вадим Иванович, вы начали работать с Андреем Арсеньевичем на фильме «Каток и скрипка» еще во ВГИКе?

— Нет, он был во ВГИКе, на дипломе, а я уже на студии. Его предложение последовало после того, как он увидел одну из моих работ.

Он подошел ко мне вместе с Андроном Кончаловским и сказал: «Я видел вашу картину, и мне кажется, что мы с вами могли бы...» Для меня это было достаточно неожиданно. Я еще не знал тогда, что стоит за этим молодым человеком с ежиком волос. Но сказалась, наверное, тоска вот по такому творческому содружеству, по поиску, который в Андрее жил. Неудовлетворенность — слово уж слишком употребляемое, и оно не отвечает той мере его взбудораженности, состоянию человека, который всегда сомневается. Не раз бывало, что все вроде бы решили, все оговорили, все легло на душу, остается реализовать, а Андрей вдруг опять останавливает: «Нет, ты знаешь, а если все-таки вот так сделать...» И если даже, проиграв все варианты, возвращаешься к первоначальному, то все-таки это уже что-то другое.

В тот период — в момент окончания института — Андрей представлял целый клубок сомнений, но в то же время ощущалась определенность

«Каток и скрипка»

его устремлений, и все это вместе составляло неразъемное переплетение, может быть, до самого конца «Иванова детства», когда его направленность, его импульсы членораздельно и действительно прозвучали с экрана. Мне все это трудно анализировать, но, наверное, к следующей работе он перешел уже с меньшим самосомнением. Процесс постепенного приближения к кинематографическому результату, то есть обсуждения, обговаривания, пошел на убыль, пожалуй что, к «Солярису». То есть там мы не так много времени тратили на застольные беседы, мы уже накануне съемок решали все что надо прямо на съемочной площадке. Это значит, что мы уже достаточно «прочли» друг друга, научились понимать; точнее, я научился понимать его. Это зависело во многом от процесса формирования Андрея как режиссера и человека. Если на дипломе, на первой картине, он сомневался в себе, в профессии, то потом, думается, он сомневаться в себе перестал — фильмы делали его мощнее и мощнее, — но сомневаться в художнической своей правоте он продолжал, и эти сомнения, нервность...

— Простите, Вадим Иванович, мы дошли уже до «Соляриса», а можно ли попросить вас вернуться к «Иванову детству», картине, во многом для Андрея Арсеньевича ключевой.

— Для нас всех, не только для него. Я помню, как создавался новый вариант сценария: это была очень тесная, общая работа, совместно с Папавой и Богомоловым.

Когда этот сценарий достался Андрею, то рассказ «Иван» — уже хрестоматийный тогда — ему очень понравился, но сюжет требовал каких-то кинематографических расширений, подхода, который у Андрея только формировался.

Из особенно важных привнесенных в сценарий моментов я вспоминаю сны, которые как бы даже не предполагались в рассказе, а в то же время там были какие-то ремарки, какие-то междустрочия, которые все-таки делали это возможным. Еще я помню, что книгой, как бы попутной в работе над фильмом «Иваново детство», были «Фронтовые записки» Эффенди Капиева. Из замечательной литературы времен войны, где иногда отдельные фразы создавали целые образы, нами было много почерпнуто для понимания атмосферы. Несмотря на то, что по времени мы были приближены к войне, все же мы были скорее ровесники Ивана, а не Богомолова и нам это было нужно.

— Не вспомните ли, Вадим Иванович, как снимали переправу Ивана, — для меня один из самых кинематографически неотразимых эпизодов фильма, — этот затопленный лес?

— Этот тоже один из очень интересных моментов работы, не знаю, может быть, где-то об этом уже говорилось.

Дело в том, что в рассказе переправа написана достаточно точно по реальным фронтовым условиям, но по нашим кинематографическим обстоятельствам — чрезвычайно невыигрышно. Там немцы находятся на высоком берегу, а наш берег низкий; это так и есть на самом деле: правый берег Днепра высокий, левый — низкий, наши сидели на самом деле в болоте, и это все делало переправу безумно трудной, потому что переправляться надо было через Днепр, по воде, а это возможно только ночью в абсолютной тьме. Но кинематографические требования — требования кинематографической выразительности — они другого свойства. Конечно, можно было сделать вид, использовать какой-то условный свет. Кстати, я видел тогда кусок из первого опыта «Иванова детства» (вы ведь знаете, что первоначально снимал другой режиссер) — они пошли именно этим путем наглядной условности. Так что нас это очень волновало и беспокоило. Операторски я понимал, что в нашей картине решить эту задачу пластически на экране таким способом нельзя. Значит,

Вперед,
к прошедшему



надо было найти свой способ, чтобы переправа была тайной и в то же время в какой-то мере открытой для зрителя: то есть нужны были какие-то укрытия, маскировка, которые позволяли бы нам видеть и в то же время предполагать, что они могут быть невидимы; в этом был узел проблемы. Там, правда, есть и у нас ночь: фрагменты полной тьмы; но они нужны, чтобы вывести на этот мертвый лес.

«Иваново детство»

Ну а тут я уж не знаю, удача ли это, везение или это ответ на ту энергию, на наше волнение, желание решить задачу, но однажды, еще в начале экспедиции, мы ехали, уже зная, что снимать будем в этих местах, но еще не зная, как снимать этот эпизод,— и из окна автобуса я заметил на горизонте этот мертвый лес. Я даже не понял, что это, потому что это было на пределе видимости, но говорю: «Андрей, давай подыедем». Какими-то обходными путями мы нашли это место. Оказалось, колхоз построил плотину, чтобы разводять утей. Но рельеф местности они не учли, затопили участок леса, и он погиб.

Это была удивительная фактура плюс еще вода, покрытая мелкой ряской. Для нас — не для колхоза, конечно,— это было просто подарком судьбы, но в связи с этим надо было менять некоторые текстовые моменты сценария. И тут уж помимо Богомолова были сложности чиновничьи: малейшие изменения текста надо было утверждать в Москве. Мы отправили их, подробно обосновали изменением места действия и получили — я хорошо это помню — бумагу за семью печатями, что нам разрешается произвести эти поправки...

— Что, по-вашему, отличало Андрея Арсеньевича от других режиссеров в его отношениях с оператором?

— Мне удалось работать с разными, очень интересными режиссерами и людьми. Но, конечно, с Андреем... Какие бы потом у нас ни сложились отношения, как бы сложны они ни были — я бы сказал, что мне в жизни очень повезло, что я встретил такого режиссера, как Андрей Тарковский, который занимался неустанными поисками изобразительного воплощения своих устремлений. Воплощения через изображение. Поэтому он относился к работе оператора как к чему-то очень важному, что способствует этому выражению. То есть очень требовательно и в то же время с надеждой, с расположением. Помню, мы приехали на съемки «Рублева» — эпизод, когда богомазы идут по вересковому полю, спиной от камеры,— там должны были быть две лошади, а администрация не обеспечила. Это был не каприз — я не хотел безлюдной природы, мне казалось, что там должна быть одна лошадь с повозкой, а другая свободно пасущаяся, как знак приближения к человеческому очагу. Я отказался снимать, и Андрей меня поддержал, не стал говорить: «Ну, что там, давай снимем, не важно». У Андрея этого не было.

Вот на том же «Ивановом детстве» сколько было задач. Сейчас, конечно, появились скай-лифты и всякие приспособления, которые позволяют камере, например, подняться. А мы сами создавали себе приспособления, чтобы движение камеры было пластичным, не механистичным, а живым и непосредственным, вслед движению актера (мы все, конечно, мечтаем, чтобы камера была невесома, вездесуща, подчинялась движению мысли,— но на практике это всегда вопрос приспособлений). Мы, например, сделали специальное приспособление, чтобы снять кадры, когда Холин целует Машу над окопом: мы с камерой совершаем движение со dna окопа, практически из-под земли, до уровня глаз человека уже над окопом. И что я считаю особенно ценным: что не читается механистичность, техника исполнения, а есть свобода слежения за актером, есть какое-то чувственное ощущение перемещения в пространстве. Иногда зрителю интересна и техника, но у Андрея это иначе — смысл сильнее техники, она как бы поглощается.

Или, например, момент полета Ивана во сне и потом стремительное падение к колодцу...

— Мотив полета — один из навязчивых мотивов Андрея Арсеньевича, но мне казалось, что как раз в «Ивановом детстве» он в значительной степени остался на бумаге...

— Не совсем так. Может быть, его не удалось снять в той мере, как он описан, но он снят: у меня даже есть рабочий момент с камерой и с проектированием этого необычного технического сооружения. По-моему, он вошел даже в учебник по операторскому мастерству — то, как это было осуществлено. Камера у нас пролетала над склоном горы: верхушки деревьев мелькают на первом плане, камера смотрит вниз, неба не видно, только горизонт и маленькая фигурка матери; а потом стремительное приближение к срубу и выплеск воды из колодца — вот это и есть этот полет. И еще фрагмент полета был снят с Колей Бурляевым, который как бы парил: небольшое движение, поворот — пластическое выражение полета — и потом подъем на фоне деревьев. Тот же прием будет использован затем в «Солярисе».

Надо, справедливости ради, сказать еще одно. При всей требовательности, при том, что Андрей был Андрей, он никогда не отказывался от коллективного момента в работе. У других, даже менее значительных режиссеров бывает и так: оператор делает свое предложение, ну, два, а на третье уже ценз. А у Андрея оператор или художник могли предложить свое, и на первом месте были не самолюбие, не реноме, а его способность увидеть в предложении полезное для фильма. Так было с Мишей Ромадиным — художником по картине — и со мной. У нас было

Вперед,
к прошлому



«Андрей Рублев»

такое как бы взаимосоглашение: не оговорив между собой, никогда не отменять то, что назначено другим, даже если ты не в курсе: «А, это Миша сказал? Ну хорошо». И я считаю, что в творческом коллективе это так и должно быть — единство.

Если я предлагал что-то и убеждал, то Андрей принимал и это шло в дело.

— И это при его трудном характере?

— Трудный он был в другом. Спорить по делу, убедить его, если я сам был убежден, мне было не так сложно, главное, психологически не неприятно. В творческом процессе мы редко переходили на личности.

Вот пример, может быть, странный, но мне очень памятный.

В «Андрее Рублеве» в эпизоде с колоколом был в сценарии такой текст: «как нож в сало входят лопаты в землю», и дальше: «катился к закату день», «уже не видно работающих в яме». И я назначаю режимную съемку (назначать время съемки была моя обязанность). Он приезжает с недоумением: «Вадим, а почему у нас режимная съемка?» — «Ну как же, «уже не видно работающих в яме». — «Да нет, я имел в виду, что и с поверхности не видно». — «А «катился к закату день»? Я думал, что вот и день уже угасает, темнеет, а они все работают, копают». Он говорит: «Да нет, я думал иначе, но съемку мы не отменяем, пусть будет твой вариант». И мы снимали, как я себе это представил: сверху, мы видели их уже в сумерках.

Или мизансцена поисков глины в «Рублеве». Я бы не сказал, что она чересчур актерская, но все-таки движение по мизансцене, пластика,

где обернуться и все такое. Конечно, все обговорили, но вот мы с режиссером Игорем Петровым поставили кадр: «Андрей, у нас все готово, может быть, посмотришь в камеру?» А он сидел метрах в пятидесяти, завернувшись в тулуп, и подремывал: «Снимай сам». Так и не пошел.

И это не один раз. Иногда приходилось даже заставлять его взглянуть в аппарат или приглашать: «Андрей, ну я тебя прошу», — не часто, конечно, но случалось. Я иногда не хотел брать на себя ответственность в тех вещах, в которых не был, ну, понимаете... Но он доверял оператору.

Или выбор природы. Вот, например, для сцены ослепления у меня монтировался такой образ: лес без подлеска, темные стволы деревьев — и Андрей согласился. Я долго мучился, не мог найти подходящий лес, и то, что нашел в конце концов, похоже, но не в идеале.

Это я о своих решениях, но бывало и наоборот, когда я выполнял его решения, даже и недопонимая, но видя по его выражению, что ему это очень нужно. Я уже рассказывал в журнале про тот случай, когда на съемку битвы во Владимире он притащил двух гусей. Город захвачен, внизу, в воронке, круговерть идет, татары гоняют людей, а он стал сверху бросать этих гусей, чтобы я их снимал рапидом. Я не понимал, зачем это, и предусмотрены они не были, и гуси эти — они как утюги. Но я снял, как он хотел. Это был момент импровизации — так тоже бывало у нас. И вот на экране уже — может быть, за счет рапида — эти гуси немножечко все же парили. Я увидел, что это дает какое-то ощущение...

Это, конечно, отдельные примеры, но я хочу сказать, что он доверял в работе оператору, а я ему, — настолько все это было у нас нераздельно и не было амбициозности, потому что главным для него была суть.

Хотя бывали и несогласия и споры. Например, при начале «Рублева» ему очень понравился фильм Кавалеровича «Мать Иоанна от ангелов» — композиции креста и все такое. А мне, наоборот, это казалось надуманным, недостоверным, и я с ним спорил, а он мне: «Ну, ты серый человек». Я не отрицал. Конечно, я не был так начитан, образован, как он, и так сложилось воспитание, что я не мог знать всех тех музыкальных произведений, которые он знал. Но я полагался на интуицию, и потом все это проверялось на экране. И вот могу сказать, что он ни разу не заставил меня переснять что-нибудь: значит, его это устраивало.

— У вас бывали варианты?

— Вариантов не было, я их вообще не признаю: вариант — это сомнение в правильности решения, значит, надо думать дальше, пока не найдешь единственное решение. Воспитал ли он меня или я его, но у нас были не варианты, а дубли. И то немного. Максимально пять, нормально три, иногда два. Один — это от отсутствия пленки.

Помню, я снимал без Андрея в четыре-пять часов утра проход Криса мимо дубов — в «Солярисе». Снимал на «кодаке». Кадр простой, Андрея будить не надо: актер проходит на общем плане; там не режиссура, а состояние, атмосфера важны. Чтобы проход был достаточно длинный, мы использовали двух актеров: Баниониса и дублера. Через кусты там было не продрасться, поэтому Банионис шел ближе к нам, вошел в кусты, а оттуда уже по знаку выходил другой актер. Кадр ясный, сняли идеально, один дубль. Но ассистенты по ошибке сдали «кодак» в обычную нашу проявку, и кадр был загублен. Пришлось еще раз выходить на восходе и делать два дубля.

Один всегда может погибнуть (правда, могут быть испорчены и оба). К тому же хоть и дубли, но практически они не однозначны, есть из чего выбрать.

— Можно ли сказать, что Андрей Арсеньевич снимал монтажно?

— Ну, монтаж вещь такая... Мы знаем Эйзенштейна, некоторых западных режиссеров... Я думаю, что монтажное столкновение коротких

Вперед,
к прошлому



ритмических кусков для Андрея никогда опорным не было. Он не обрел дара лихо монтировать. Суть всех его картин — это длинные куски, внутри которых производится монтаж, — вот почему тут необходима окончательная и абсолютная выверенность. Внутри длинного куска должны быть слабые места — не то что недоделанные, но не ударные, иначе возникает монотонность. Тут потруднее выстроить внутрикадровую ритмическую основу.

Вот как было на «Рублеве». Сценарий был очень большой, он не вмещался в запланированный метраж, но Андрей не хотел заниматься сокращениями — он хотел снимать все.

И вот у нас был разговор во Владимире: приехал Андрон, тоже автор сценария. Ну, я, мысля профессионально, считал, что ни времени, ни пленки на то, чтобы снимать все подряд и выбирать потом уже из отснятого, у нас нет. Так работать невозможно, давайте решать сейчас. Иначе все будет в два-три раза длиннее; пять, может быть, восемь тысяч метров. Андрей сказал: «Делайте как хотите, я не буду сокращать». Это был мучительный процесс. У нас съемки, одновременно Андрон сидит, кропает — я уже тогда не так был близок к этой работе, но все же мне читали сцены — то есть просто это была борьба...

Андрей запомнил это по-другому, писал, что он выкинул, например, сцену охоты «за красоту». Ну, конечно, он — автор сценария, раз сцены нет, значит, он выкинул, не я же. Да сейчас это и не важно. Но была такая идея: снимать весь «гроссбух», а потом отбирать. Для Андрея было ценно — и мне это импонировало, — чтобы экран фиксировал течение

*В. Юсов и
А. Тарковский
на съемках
«Соляриса»*

времени, непрерывность этого течения, а не подмену каких-то моментов монтажным переходом. Но монтаж тем более входил сюда. Бывали случаи, когда мы снимали временную протяженность, а на монтажном столе это подвергалось сокращениям. Это не обязательно расценивать как ошибку: невозможно составить такой идеальный умозрительный план, чтобы реализовать его полностью; но Андрей к этому стремился.

В «Солярисе» я задействовал определенные технические приспособления, которые позволяли камере проплывать по длинному коридору, менять направление движения на перпендикулярное, снова возвращаться. Камера могла сама по себе поразить непрерывностью, сложностью движения. Но вся эта механика нужна была только в контексте поведения людей, а тут она не нашла достаточно точного драматургического обоснования. И на экране вы не видите этой непрерывности движения проплывающей камеры: от нее пришлось частично отказаться.

Конечно, даже самый длинный кусок снимался так, чтобы соединиться с предыдущим, но главное все-таки внутри кусков.

Вот я вам приведу пример. Андрей вообще-то не пользовался рассчитанным воздействием на зрителя, умственным, но это что-то другое, не знаю... Короче, в «Ивановом детстве» есть сцена перед тем, как Ивану уходить в разведку. Патефон играет «Не велят Маше за реченьку ходить»; Катасоныч починил патефон, а сам уже убит, но мы об этом не знаем, хотя догадываемся, а Иван не должен знать. Как обмануть это зрительское предположение, его почти знание, что Катасоныч убит?

Андрей сделал так. Иван спрашивает о Катасоныче; ему отвечают: «Его вызвали». — «Ну как же, он обещал». И в это время входит Катасоныч — на дальнем плане, — спускается с лестницы и заходит за колонну. А из-за колонны выходит уже другой актер и приближается до крупного плана: значит, нам как бы показалось, что это Катасоныч, что он жив... Это, конечно, арифметика, факт рассудка...

— Замечательно! Это как раз то, что я для себя называю «кино как поэзия». Не арифметика, а вспомогательный технический прием, например, ассонансная рифма вместо полной... — А все-таки, Вадим, несколько слов о Тарковском-человеке?

— Ну, Андрей, он человек был странный; странный не значит непонятный, но по некоторым поступкам или пристрастиям.

Разница в возрасте у нас с ним была небольшая, практически — ровесники. Не скажу, что это был возрастной момент, но почему-то я ощущал себя старшим. Не в творческом смысле, а по жизни. Он трудно сходил с людьми и, мне казалось, не очень стремился к новым знакомствам, каким-то товариществам. И в то же время он был очень доверчив, чрезвычайно. Мне казалось, что в этих товариществах он иногда заблуждался и был чрезмерно доверчив. И еще он был незащищен, а где-то даже беспомощен: в плане быта, например.

И в то же время он, например, проявлял интерес к устройству своего кабинета, вкладывал в устройство свой вкус: вот здесь стол, здесь свечка; он не был равнодушен к тому, чтобы повесить ниточку, веревочку, бусинки — я видел, как возникал этот интерьер. Я его не осуждал, но мне это казалось тогда слабостью, детской игрой — лить свечку, например. Ну, может быть, он много времени проводил дома, а я по своей профессии дома не нахожусь, мне некогда сделать даже необходимые вещи. А для него эта эстетика была необходима. Одежда имела для него большое значение, а возможности были более чем скромными. Но он был безразличен к подбору рубашки, ботинок, мог надеть на голову повязку, чтобы волосы непокорные образовали нечто...

Когда я встретился с ним в Милане и взял за рукав пальто, я понял, что это за пальто. Но я знал его и в другом образе — в телогрей-

Вперед,
к прошлому

ке, в сапогах — на съемке. Но и при этом он всегда был... элегантным. Никогда не был расхристан. Мне он всегда был приятен.

Между картинами, правда, мы могли подолгу не видаться. Он исчезал, жил в это время какой-то другой жизнью. Помню, после «Иванова детства» он уехал за границу, потом круговерть какая-то — я его не искал; потом он сам приехал, привез венецианского «Золотого льва»: «Пусть у тебя постоит». Мы поковыряли его, подставку отвернули: а вдруг и правда золотой?! Цирк!! Ну, потом, когда дело к новой картине, он опять появлялся — опять разговоры о деле, застолье...

Встречались мы в «Национале» — любимое место было, — там были приятные официантки, которые иногда могли поверить и в долг.

Но я не обижался, что он пропадал. Я вспоминаю один разговор с ним — ситуацию помню отчетливо. Мы ехали со съемки «Андрея Рублева». Между Суздаем и Владимиром у пруда была построена на натуре декорация для сцены со скоморохами: рядом вода, удобно направлять пожарные машины, чтобы делать дождь, и мы там снимали. Нескільки дней. Когда кончили, погода испортилась, водитель заболел, и мне пришлось сесть за руль операторского ЗИСа — бывшего правительственного, — хотя прав я не имел. Ехала еще моя жена — звукооператор, Тамара Огородникова (директор), Петров Игорь, всего человек шесть.

Дорога шла через поля, неуютная, могли застрять, было чувство какой-то неустроенности, что-то не успели доснять — витало раздражение, конфликтность какая-то. И вдруг Андрей сказал: «Вот фильм закончится, вы все уйдете, а я останусь с картиной, буду за нее отвечать, приму страдания. Вот почему я имею право на требования».

Меня это поразило, даже обидело тогда: для меня наша работа была нераздельна. Потом я много раз вспоминал этот разговор и понял, что он был прав: я стал делать какую-то другую картину, остальные тоже, а у него осталась только эта жизнь. И авторское его начало как-никак было больше нашего, даже взятого вместе.

И хотя в жизни он был нервный, иногда мнительный, мог поддаваться влияниям — разным, и отрицательным тоже, — надо отдать ему должное: до экрана это не доходило. Как бы его ни склоняли к чему-то, что ему было чуждо, — сверху или же сбоку, — он находил силы, пусть с сомнениями и мучениями, от этого воздержаться.

— Например?

— Неприемлемые поправки по «Рублеву». Или «Бегство мистера Мак-Кинли». Его очень склоняли поставить, он ходил в ЦК несколько раз, но все-таки отказался. И это формировало его как личность: один раз не уступил, другой, и понял, что это его спасение — творческое. Андрей сумел тогда, да и потом, выстоять.

И внутри фильма Андрей не работал случайно: он определял свой выбор достаточно серьезно. Возьмем хотя бы операторов. Я вспоминаю, когда мы с ним встретились в Милане, он сказал: «Вадим, я хочу показать тебе материал к «Ностальгии»; поедем в Рим!» — «Андрей, я же не могу так свободно взять и поехать!» — «Я хочу тебе показать, потому что операторская работа интересная». Ему предлагали разных операторов, в том числе достаточно известных в Италии, но он остановил свой выбор на молодом операторе, посмотрев его работы. И когда я увидел картину, то понял: может быть, работа оператора не так совершенна, как в фильме «Жертвоприношение», но по романтичности, по приближенности к драматургии Андрей, конечно, был прав. Там есть очень большая контактность по отношению к замыслу.

— Вадим Иванович, разрешите нескромный вопрос: почему вы расстались с Андреем Арсеньевичем и не жалеете ли вы об этом?

— Это сложно. Были разные причины.
— Скажите о профессиональных, если они были.
— Ну, к примеру, в «Зеркале» одним из задуманных приемов было снимать скрытой камерой Марию Ивановну, маму Андрея, в контексте фильма,— мне не нравилось, я был против. Возникали и другие мотивы; а может быть, устали друг от друга. В дальнейшем мы снова подружились, вернулись к прежней откровенности. И даже если поводы для общения были не такими уж частыми, то при самых коротких встречах была прежняя доверительность, чувство товарищества.

Про последний разговор в Милане я уже упоминал.

А что касается сожаления... я вот теперь посмотрел «Зеркало» заново и так Андрея понял! Может быть, и пожалел... Конечно, я мог его сделать — ведь я знал все внутренние мотивы Андрея. И больше одной картины он уже с операторами не делал и, говорят, в камеру смотрел гораздо больше.

Но у него все операторы, я думаю, делали, как ему надо. Возьмите любого у нас или за границей, как Александр Княжинский или даже Нюквиста,— все они проявили себя в работе с Тарковским максимально. Это не умаляет индивидуальности каждого оператора, но все же в фильмах Андрея он предстает по-другому.

А сожаление — это уж моя проблема...

«Андрей Рублев»

*Колокола, гудошники...
Звон, звон...
Вам,
Художники
Всех времен!
А. Вознесенский*

Белокаменная стена храма: на фоне ее белизны особенно безобразно выглядит шитое из разномастных овчин и кож тулово воздушного шара. Дым от костра, который должен поднять к небу этот неуклюжий воздухоплавательный снаряд XV века. Лошадь щиплет траву на берегу медленной реки. На реке — лодка: мужик гребет, торопится, везет седло. Умостившись в этом седле, он совершит свой преждевременный полет над пустынной еще, лишь кое-где застроенной русской землей. Гомон погони, готовой растерзать дерзкого, и удивленный, счастливый крик: «Летю!» Вся земля с ее храмами, реками, стадами распаивается виришь и поворачивается, как глобус, под взглядом допотопного воздухоплателя. А потом она косо ринется навстречу, и слышно станет бульканье воды, набирающейся в опавший, бесформенный мешок, который только что был летательным приспособлением.

Этим прологом «на небе» начинается Андрей Тарковский фильм о великом русском живописце Андрее Рублеве *. О Рублеве мало что известно: скудные сведения не складываются в узор личной судьбы. Это могло бы дать биографу свободу домысла. Но Тарковский и его соавтор — тот же А. Михалков-Кончаловский — о романтическом домысле не забылись. Не забудем: мировое кино на рубеже шестидесятых пренебрегло ладно скроенным, себе довлеющим сюжетом, чтило документальность и оставляло роль рассказчика историй на долю mass media.

* Конечно, по современной моде так и тянет построить вертикаль: небо, земля, преисподняя (ну, хотя бы колокольная яма, где копошатся людшки, на которых стоит русская земля). А если бы «Котлован» Платонова к тому времени мог бы быть Андреем прочитан... Но, увы...

Вперед,
к прошедшему



*«Андрей Рублев».
Летающий
мужик —
Н. Глазков*

Интеллигентные выпускники ВГИКа исключения не составляли. «Биография Рублева — сплошная загадка, — писали они в заявке на сценарий, — мы не хотим разгадывать тайну его судьбы. Мы хотим глазами поэта увидеть то прекрасное и трудное время, когда становился и креп, справляя плечи, великий русский народ».

Время Андрея Рублева было временем собирания Руси и широкого культурного движения, называемого Предвозрождением (сошлемся хотя бы на труды Д. Лихачева). Можно было сделать фильм об этом русском просвещении по преимуществу. Но рубеж шестидесятых годов в нашей жизни не располагал к академизму. Народное самосознание рывком освобождалось от недавних болезней самодовольства, от пошлой исторической олеографичности, характерных для социальной психологии и искусства послевоенных лет.

Время Рублева было также временем княжеских усобиц, татарского ига, великой скорби и мятежа. Двум Андреям — Тарковскому и Кончаловскому — были ближе мятежные образы поэмы «Мастера», в 1958 году сделавшей знаменитым еще одного Андрея — Вознесенского:

«И женщины будут в оврагах рожать,
И кони без всадников мчатся и ржать».

Поколение шестидесятых к искусству вообще относилось как к деянию:

«...Искусство воскресало
Из казней и из пыток
И било, как кресало,
О камни Моабитов...»

«Книга — это поступок», — скажет впоследствии герой «Зеркала». Гармония фресок Рублева виделась авторам сценария подвигом преодоления дисгармонии жизни.

Послевоенная эпоха создала свою модель биографического фильма. К ней принадлежал, с одной стороны, «Иван Грозный» Эйзенштейна (вторая серия вышла на экран в 1957 году), а с другой — целая вер-

ница стереотипных «житийных» лент. Неудивительно, что молодые кинематографисты, стремясь показать родную историю в ее реальной сложности, пытались сделать что-то вроде «антибиографического» фильма.

Поэтому на Андрея Рублева смотрели они скорее как на протагониста, чем собственно героя картины. Он не столько субъект, сколько объект действия. В фильме он, скорее, созерцатель, а если и участник, то не на главных ролях: у него иное предназначение. На главные роли действительность то и дело подсовывает других: подобно «Сладкой жизни» Феллини, фильм состоит из ряда новелл, сквозь которые, любопытствуя, радуясь, ужасаясь, страдая, прорываясь к творчеству, проходит Андрей Рублев, художник и чернец.

На самом же деле, как на знаменитой фреске Рублева, протагонистом действия выступает не один художник, а «троица». Три собрата по монастырю, три иконописца, три характера: Андрей, его наставник и сподвижник Даниил Черный, его соперник и завистник Кирилл. Судьбы художников предстают в триединстве умудренной, несколько консервативной традиции (Даниил), тихого, но упорного искательства (Андрей) и страстного, но бесплодного бунта бездарности (Кирилл). Пути трех чернецов, вместе покинувших обитель, чтобы идти в Москву, охватывают структуру фильма обручем общей темы: художник и время. Кирилл уйдет в мир, чтобы потом, в годину бедствий, смиренно вернуться под защиту монастырских стен. Андрей уйдет в долгое молчание, творческое и просто физическое, ужаснувшись бедствиям народным. И тот же Кирилл увидит свое истинное предназначение в том, чтобы вернуть естественному языку слов и языку образов гения русской живописи.

Но в новеллах тема эта дробится, умножается, преломляется в судьбах других художников, образуя мощный цикл фресок русской жизни. Действие охватывает четверть века. Всего в фильме восемь новелл.

Они разделены титрами и датированы. Первая — «Скоморох» — обозначена 1400 годом, последняя — «Колокол» — 1423 годом.

Несмотря на отчетливое членение титрами и датами, структура фильма кажется проницаемой не только потому, что это «годы странствий» Андрея Рублева «со товарищи», но и оттого, что протяженность жизни в ней не знает «начал» и «концов». Она лишь сгущается вокруг тех или иных лиц и событий, захватывая и Андрея.

Так — спасаясь от дождя — заходят три чернеца в сарай, где развлекает мужиков насмешками над боярами бродячий скоморох. Представление идет давно — скоморох устал смешить, мужики — смеяться. Скоморошество — работа; он падает без сил, ему подают луковицу и кружку браги. Подают уважительно — зрители знают цену труду, они сами работают до упаду. Глаза у скомороха невеселые, у мужиков тоже: «фунт лиха» знаком им одинаково.

Камера неспешно панорамирует, давая рассмотреть рубленые бревенчатые стены сарая, узкие прорезы окон, грубые скамьи, мужиков в посконных рубахах и лохматых ребятишек на полу, телегу и упряжь в проеме двери, нудный дождь и грязь за порогом, дерущихся в грязи слегами мужиков, распряженную лошадь, пасущуюся в отдалении, Кирилла, тихо выскользнувшего из избы под дождь... Материальная среда фильма на редкость добротна, обжита, выразительна без декоративности, и жизнь течет в ней с какой-то непрекращаемой убедительностью.

...И все-таки скоморошество — это еще и призвание, вольное художество! Выжимая в дверях мокрую от пота рубаху, скоморох вдруг как кукарекнет, дурашливо свесившись с притолоки головою вниз!

А потом подъедут дружинники князя, спешатся с коней, кликнут скомороха — на мгновение он задержится в двери, раскинув руки, как распятый, — скрутят его и без злобы, но со сноровкой трахнут об дерево.

Вперед,
к прошедшему

Потом так же сноровисто расколотят гусли, перекинут бесчувственное тело через седло и тронутся прочь. Все поглядят на монахов, и они торопливо выйдут из избы в безлюдье плоских равнин, где вдаль, по другому низкому речному берегу гуськом движутся всадники...

Доля художника обернется Андрею еще ужаснее в новелле «Страшный суд, 1408 год». И это будет не забитый скоморох, а гордые своим умением вольные мастера, строители и камнерезы; и гордый белокаменный собор во Владимире, ожидающий росписи, где на паперти беспечно играют княжьи дети; и Великий князь Владимирский; и неприветливый лес, которым шагает из Владимира в Звенигород к младшему князьему брату артель. И что бы дурное кому могло прийти в голову, когда по лесу загарцуют кони, а всадник вдруг коленом прижмет камнерезу голову к конскому боку и мгновенным движением выколлет ему глаза, и в несколько мгновений все будет кончено. Вместо веселых голосов раздадутся в летнем лесу истошные вопли, и расплзутся по кустам белые рубахи — бывшие мастера... Чтоб неповадно было младшему княжескому брату тягаться со старшим! Как губительны княжеские усобицы и как непрочна брэнная плоть человеческая!

Это кровавое воспоминание предстанет Андрею перед белой-белой ослепительной внутренностью собора, который надлежит расписать фресками «Страшного суда». И в душевной муке он осквернит девственную чистоту стены безобразным ударом черной краски — черным пятном отчаяния. И заплачет перед этим уродством немая дурочка...

Но не ужасы «Страшного суда» померещатся Андрею в кровавом воспоминании, и не для того измучил он ожиданием артель богомазов, чтобы настроиться на апокалиптический лад.

Подвиг художника видят авторы как раз в том, что он умеет преодолеть ужас жизни и в «Страшном суде» представить праздник человечности. Не страх божий захотел он внушить, а доверие к человеку, не грешников, корчащихся в муках, решился писать, а красоту людскую (речь идет о действительных фресках Успенского собора во Владимире).

Недаром «Страшному суду» предшествуют три новеллы — «Феофан Грек, 1405 год», «Страсти по Андрею, 1406 год» и «Праздник, 1408 год». Через всю картину проходит спор между Андреем и его старшим современником, знаменитым Феофаном. Он действительно был греком и оставил на Руси немало грозных трагических ликов своих святых и пророков. Характер Феофана — нетерпеливый и страстный — индивидуализирован в фильме сильнее, нежели характер Андрея. Это Грек отвергает ученые, но бездарные притязания Кирилла, так что тот решает уйти в мир. Это он приглашает Андрея поработать с ним вместе. Это с его, Грековым, гневным искусством вступает в негромкий спор Андрей и ему противопоставляет свое понимание Голгофы: среди русских невысоких, за-снеженных холмов с княжескими дружинниками вместо римских легионеров и крестьянами в посконных рубахах вместо жителей Иерусалима, с какой-то буренкой, которая плетется встреч процессии, и главное — с добровольной искупительной жертвой за этих темных и неповинных людей, которую смиренно берет на себя Христос, босяком шагающий по снегу сквозь деревенскую улицу. Можно сказать, по Тютчеву увидел Тарковский «Страсти по Андрею»:

«Удрученный ношей крестной,
Всю тебя, земля родная,
В рабском виде царь небесный
Исходил, благословляя».

Как уже говорилось, биографии Рублева в житейском смысле фильм не предлагает, хотя в том же «Страшном суде» Успенского со-





«Андрей Рублев»

бора авторы отыскиали женское лицо, которое, по их мнению, могло бы принадлежать его любимой. От домысла персонифицированного они, впрочем, отказались. Но мотив «искушения» едва ли мог миновать «житие» их героя — монаха и художника.

Искушение является артели богомазов в виде языческого праздника — ночи под Ивана Купала в лесной деревне, где христианство привито к народным верованиям и людишки, под страхом княжеской кары, тайно справляют свои вольные обряды.

Колдовская ночь, когда в испарениях реки меж деревьев и кустов всюду мелькают факелы, слышится приглушенный лепет, пение и смех, сходятся для ритуального соития обнаженные девки и парни, — этот праздник свободной человеческой плоти стоит особняком в фильме, отличается мерцающей, зыбкой атмосферой, вовлекающей Рублева в свое кружение. Он едва не становится жертвой язычников, напуганных его рясой, а на туманном рассвете, когда к лодке иконописцев прибывает плывучий гроб с ритуальным чучелом, он становится свидетелем охоты княжеских людей на язычников — мужика хватают, а баба, голая и простоволосая, успевает вырваться и широкими саженками уплыть на тот берег широкой, медленной реки...

Но не язычница из деревни, а дурочка, блаженная, каких много было на Руси во все времена, — это природное, прелестное и бесхитрое создание — олицетворяет для героя фильма людскую невинность. Вот почему ее инстинктивный ужас и слезы перед безобразным черным пятном в Успенском соборе становятся последней каплей в решении «Страшного суда». Вот почему нападение на нее во время набега заставляет Андрея совершить другой смертный грех — убийство, после которого он и принимает обет молчания.

Новелла «Набег, 1408 год» — одна из кульминаций фильма.

Страшнее татарского ига представляются авторам фильма княжеские усобицы, и к набегу на стольный город Владимир склоняет татар тот самый князь, младший брат Большого. И недаром, воплощая метафору «на одно лицо», обоих братьев играет в фильме один и тот же

Вперед,
к прошедшему



актер: нет правого в этой распре, за которую народ платит и платит кровью и мукой.

Набег начинается встречей двух станов — татарского и русского. Они встречаются сначала в одном диагонально снятом кадре: в верхней его части, на том, дальнем берегу реки стоят русские, снизу — на этом берегу — входят в кадр рогатые татарские шлемы. Потом будет пере-права: зыбкий мостик, на котором стоят молодой красивый татарский хан на черном и молодой красивый русский князь на белом коне; татарский воин падает в воду, русский князь бросает ему веревку. Князь смущен, хан белозубо хочет: он немного презирает своего богато разодетого союзника, который предательски ведет его на пустой Владимир: Большой князь в походе.

Вслед за этими красивыми, немного даже щегольскими кадрами начнется страшное: резня. Штурм и разрушение безоружного города. Огнем и мечом. Самоистребление русских.

Битва снята Тарковским с той же неприкрашенной достоверностью, что и быт. Во множестве отдельных фрагментов и в широте общей панорамы. Позже, в одном из вариантов сценария «Зеркало», он введет «теорию» изображения боя — фрагмент из трактата Леонардо да Винчи; пока что он реализует это в собственной практике. Здесь будет множество отдельных подробностей: осадные лестницы; короткий бой на городской стене; факел, которым татарин поджигает деревянную кровлю; владимирский мужик, поднимающий татарина на рогатину; два татарина, тянущих русскую бабу; дружинник в кольчуге, преследующий своего безоружного соотечественника; лошадь, скатывающаяся со стены; и таран, которым будут выбивать гигантские двери Успенского собора с едва просохшими фресками; и конные во храме, где в страхе коленопреклоненно молятся владимирцы; и обгорелые, изуродованные рублевские иконы и фрески; и деловитое ограбление храма — воины тащат золото, содранное с куполов; и страшные пытки казначея храма — Патрикеева. Здесь будет непутевый ученик Рублева Фома, пронзенный стрелой на исходе битвы и медленно падающий в ручей, как ангел об одном крыле...

«Андрей Рублев».
Андрей Рублев —
А. Солоницын,
Даниил Черный —
Н. Гринько

Кирилл —
И. Лапиков

Здесь будет князь, смутно глядящий на поругание святынь. Будет здесь и Андрей: заметив, как дружинник тащит дурочку, он разобьет ему голову топором. Здесь будет и общая широкая панорама битвы на стенах, в городе, в храме.

Годы спустя может показаться неправдоподобным, что эта раскадровка битвы «по Леонардо» могла стать одним из камней преткновения для выхода картины.

...А потом — курящиеся развалины собора, мертвецы, дурочка задумчиво плетет косу мертвой женщине, медленно кружащийся под обезглавленными сводами снег и Андрей, беседующий у обгорелого иконостаса с Феофаном Греком. Только лицо Андрея теперь темно и окровавлено, а лицо Феофана высветлено. Высветлено смертью — ведь его уже нет на свете, и сейчас он явился Андрею, чтобы в том давнем споре занять его, Андрея, место и утвердить его в вере. Ему-то Андрей и поверяет свой грех убийства, свои сомнения и дает обет молчания. Лошадь входит в распахнутые двери, шагает среди мертвецов; снег. Снег во храме — образ разорения и беды...

Следующая новелла — «Молчание» — единственная в фильме не датирована. Творческое молчание Андрея Рублева продолжалось неопределенно долго, в фильме — пятнадцать лет. Но так же, как «набег» — образ более широкий и емкий, чем одно определенное сражение, хотя бы конкретные подробности его (например, пытки Патрикея) были почерпнуты из летописи, так и «молчание» — это еще и молчание скудной жизни, исподволь набирающей силы для будущего возрождения.

Выше говорилось о реальности и достоверности материальной среды фильма. В отличие от цитированной поэмы Андрея Вознесенского, которой картина во многом сродни, она нигде не обращена к диковинному. Если что поражает всегда в Тарковском — это сила его воображения, направленного на «реабилитацию физической реальности» (выражение Кракауэра). В этом, пожалуй, он не знает себе равных. Исключая разве что «Иваново детство» с его особыми задачами, воображение режиссера не тяготеет ни к эйзенштейновской сгущенности, ни к пантеистическому гиперболизму Довженко. Медленные полноводные реки в низких берегах, пойменные луга, где пасутся расседланные кони, невысокие холмы — пустынная, малолюдная еще, лишь кое-где застроенная земля, напоминающая, скорее, строки Александра Блока:

«Русь опоясана реками
И дебрями окружена» —

такой предстает в картине Русь XV века.

Жизнь духа течет в фильме на фоне не только природной, но и повседневной хозяйственной жизни. Гонят стадо, плетется крестьянский воз, громоздятся поленицы дров, заготовленных на зиму. Монахи в обители — не исключая и иконописцев — рубят дрова, таскают воду, возят капусту, перебирают тощие гниющие яблоки неурожайного года. Сюда, под сень бревчатых стен и башен монастыря, крытых лемехом, возвращается одичавший в миру Кирилл — все-таки здесь спокойнее. Отсюда «в жены» к татарину уходит наголодавшаяся дурочка — там сытнее. Случайный наезд татар уже не воинственный набег, а проза хозяйственного сосуществования. И уже неизвестно, кто — кого, Орда ли Русь или Русь поглощает рассеявшуюся по русским равнинам Орду. Молчание...

Зато следующая новелла, датированная сразу 1423 годом, почти символически называется «Колокол». И хотя Тарковский в «Рублеве» воздерживается от слишком очевидных метафор, но все же по-весеннему влажная земля с остатками снега, бурлящие ручьи, праздничные на чер-

Вперед,
к прошедшему

ноте земли холсты, расстеленные для беления,— все вместе сливается в мощный аккорд пробуждения.

Впрочем, деревня, куда княжеские дружинники прискакали в поисках колокольных дел мастера, пуста: выбита князьями и татарами, вымерла от моровой язвы. Только в одной развалюхе находят они жалкого отощавшего мальчишку в драной шубейке. Этот-то Бориска, который вызывается отлить колокол (отец якобы оставил ему секрет), и становится в подлинном смысле героем последней и самой грандиозной новеллы, а может, и всего фильма. Его снова играет Коля Бурляев.

Среди многих ипостасей понятия «художник» в фильме Бориска представляет неистовую одержимость, призванность, богоданный талант («вас молнией заживо испепелял талант» у Вознесенского). Про «секрет» он выдумал, но образ и звук колокола живут в его душе еще до того, как появились дружинники. Можно сказать, его образ и звук жили в нем изначально, всегда — и в этом смысле Бориску с еще большим правом, чем Ивана, следует назвать alter ego автора.

Малорослый, изголодавшийся зайка с детским еще голосом берет на себя то, что и взрослому едва ли по плечу. С такой неистовой верой командует он выдавшими виды литейщиками, заставляя их снова и снова искать никому неведомую глину, что они невольно подчиняются этой — чисто духовной, не имеющей никаких материальных гарантий — власти. Ей подчиняется даже князь канцелярия.

Как ни странно это может показаться на первый взгляд, но тип героя, представляемый Колей Бурляевым, был сформирован началом тридцатых годов, эпохой первых пятилеток. Вот так же неистово, ставя на карту свои и чужие жизни, не рассчитывая на привилегии и материальные блага, строили индустрию сталинские командиры пятилеток, сподвижники «железного наркома» Орджоникидзе. Для созидания — почти из ничего, на пустом месте — им нужно было одно: социальный заказ и право.

Этот образ революционного святого, неистового подвижника и ревнителя был заново — полемически, трагедийно — опозитизирован старшими коллегами Тарковского Аловым и Наумовым в лице Павки Корчагина, героя знаменитой книги Островского «Как закалялась сталь».

Может быть, первоначально роль Бориски задумывалась не совсем так. Она была рассчитана не на Бурляева, а на разнообразно одаренного молодого человека из околосинематографического круга — Сережу Чудакова — с асимметричным, шагаловски раскосым лицом и пропащей судьбой; спустя десятилетие ложное известие о его смерти вызовет к жизни эпитафию И. Бродского «На смерть друга»*. Но пока дело делалось, прототип вышел из возраста Бориски. И хотя режиссер не был в восторге от введливости своего юного артиста, роль перешла к Бурляеву, что заметно сдвинуло ее в сторону Ивана.

* Вот отрывок из этой эпитафии, который позволяет угадать, что образ Бориски мог бы выглядеть как минимум менее «вождистски» и ближе к лихачевской идее русского Ренессанса:

«...Имяреку, тебе, сыну вдовой кондукторши от
То ли Духа Святого, то ль поднятой пыли дворовой.
Похитителю книг, сочинителю лучшей из од
На паденье А. С. в кружева и к ногам Гончаровой,
СловOVERЩУ, лжецу, пожирателю мелкой слезы,
Обожателю Энгра, трамвайных звонков, асфodelей,
Белозубой змее в колоннаде жандармской кирзы,
Одинокому сердцу и телу бесcчетных постелей —
Да лежится тебе, как в большом оренбургском платке,
В нашей бурой земле, наших труб проходимцу и дыма
Понимавшему жизнь, как пчела на горячем цветке,
И замерзшему насмерть в параднике Третьего Рима...»



Впоследствии молодой режиссер Н. Бурляев — вольно или невольно — канонизирует в своем житейском поведении те экстраординарные черты, которыми Тарковский как бы ссудил его для обстоятельств необычайных: чужеземного нашествия, ига, бедствий и войн. И тогда культ своего избранничества, подозрение и ненависть ко всему иному, ощущение гонимости, но и богоданной правоты, не требующей аргументов,— все, что составляло запас сопротивляемости пограничной (маргинальной, как теперь говорят) личности в крайности,— в обыденной жизни

«Андрей Рублев».
Дурочка —
И. Рауш



«Андрей Рублев».
Бориска —
Н. Бурляев



обнаружит свою опасность. Отличный актер — кстати, на разные роли — окажется жертвой собственного экранного «имиджа», выразителем самых мрачных и экстремистских тенденций переходного времени.

Станным образом «самотипизирующая действительность», продолжив траекторию исторического типа, выдвинутого искусством тридцатых, обнаружит скрытые до поры до времени его опасные тенденции.

Из отдаления четверти века смещение внимания Тарковского от «харизматического лидера» Бориски в сторону сердечно мудрого искателя Рублева кажется провидческим. (Хотя сила духа Бориски, как и Ивана, была компенсацией бесправия и немощи.)

Измученный, в драной шубейке на голом почти теле, Бориска был беспощаден к другим так же, как к себе: он приказывал выпороть лучшего и единственного своего товарища, приведенного из деревни, чтобы другим неповадно было ослушаться, и под его вопли спорилась работа. (Самые размеры колокольной ямы, по которой люди ползают, как мухи, вызывают в памяти платоновскую метафору «Котлована», — но это позднее примысливание.)

«Андрей Рублев»

Казнь

Вперед,
к прошедшему



И силой этой неистовой страсти возникал колокол. Он высвобождался из глиняной формы, огромный, еще неостывший, весь в бронзовом узорочье, и маленький Бориска припадал к теплomu его боку, к выпуклому святому Георгию, попиравшему змея копытами своего коня.

И не уговоры Кирилла заставляли Андрея Рублева прервать молчание, а этот суматошный праздник пробуждения, приведенный в движение шуплой детской фигуркой. Являлось торжественное белое духовенство освящать колокол, ехал Великий князь со свитой и послами иностранных держав,— текучая итальянская речь была фоном работе,— и колокол поднимался, весь еще в лесах, стропилах и веревках, и медный могучий звон плыл над головой князя и иноземных гостей, над взволнованным человеческим муравейником и над Бориской, который сердито плакал, вжавшись в разворошенную землю... И тогда-то немолодой уже чернец наклонялся к нему и произносил первые за «молчание» слова: «Вот пойдем мы с тобой вместе. Ты колокола лить, я иконы писать... Какой праздник для людей...»

И на звон колокола и на дым костра наплывали нежные, блеклые краски — красная, желтая, белая. Становились видны трещины штукатурки на старых фресках, части одеяний — перевязь, митра, рукав; потом пейзаж и стройный «городок» в обратной перспективе; деревья, звери, князь на белом коне, ангелы и лик Вседержителя; и наконец — фрагмент за фрагментом — восставала «Троица» в нежной гармонии красок и ангельских ликов. И снова — дождь, медленная река и лошади под дождем, мирно пасущиеся у воды...

«Андрей Рублев».
Андрей Рублев —
А. Солоницын



Так кончался «Андрей Рублев» — огромный кинематографический цикл о жизни и деяниях художника, которые в отличие от социальных утопий способны преобразить мир в гармонию.

*Скоморох —
Р. Быков*

Можно считать, что «Андрей Рублев» был первым самостоятельным замыслом молодого режиссера — заявка была подана в 1961 году, практически еще до «Иванова детства». Договор был заключен в 1962 году. 18 декабря 1963 года был принят литературный сценарий, а 24 апреля 1964 года он был наконец запущен в режиссерскую разработку. (В 1963 году сценарий был передан из Первого Творческого объединения в Шестое, где Тарковский сделал еще два фильма — «Солярис» и «Зеркало».)

Как Борискин колокол появлялся на свет еще в осколках формы, в лесах и веревках, так в заявке и либретто еще видны те современные, можно сказать, автобиографические мотивы, которые питали замысел исторического фильма.

Такова тема иноземного нашествия — отзвук недавней войны — которая так полно реализовалась в «Ивановом детстве». Эпизод, когда русские женщины и девушки жертвовали своими волосами (место, где татары рубили им косы, до сих пор называется «Девичьим полем»), долго занимавший внимание Тарковского, прямо кончался ссылкой на «терриконы женских волос» в музее Освенцима.

Сложность отношений художника с собственным искусством тоже привлекла молодых авторов: Рублев становился свидетелем, как обо-

Вперед,
к прошлому



«Андрей Рублев»



жествляли его собственную, неудавшуюся икону Богородицы, которую он случайно не успел уничтожить. Но в процессе работы история вытесняла слишком близкие аллюзии. Упрощалась структура сценария: сначала обрамлением служила история фрески «Страшного суда» — Андрей бежал в поле, и перед ним проходили эпизоды прошлого. Потом от этой субъективной мотивировки Тарковский отказался, приняв на себя роль объективного летописца.

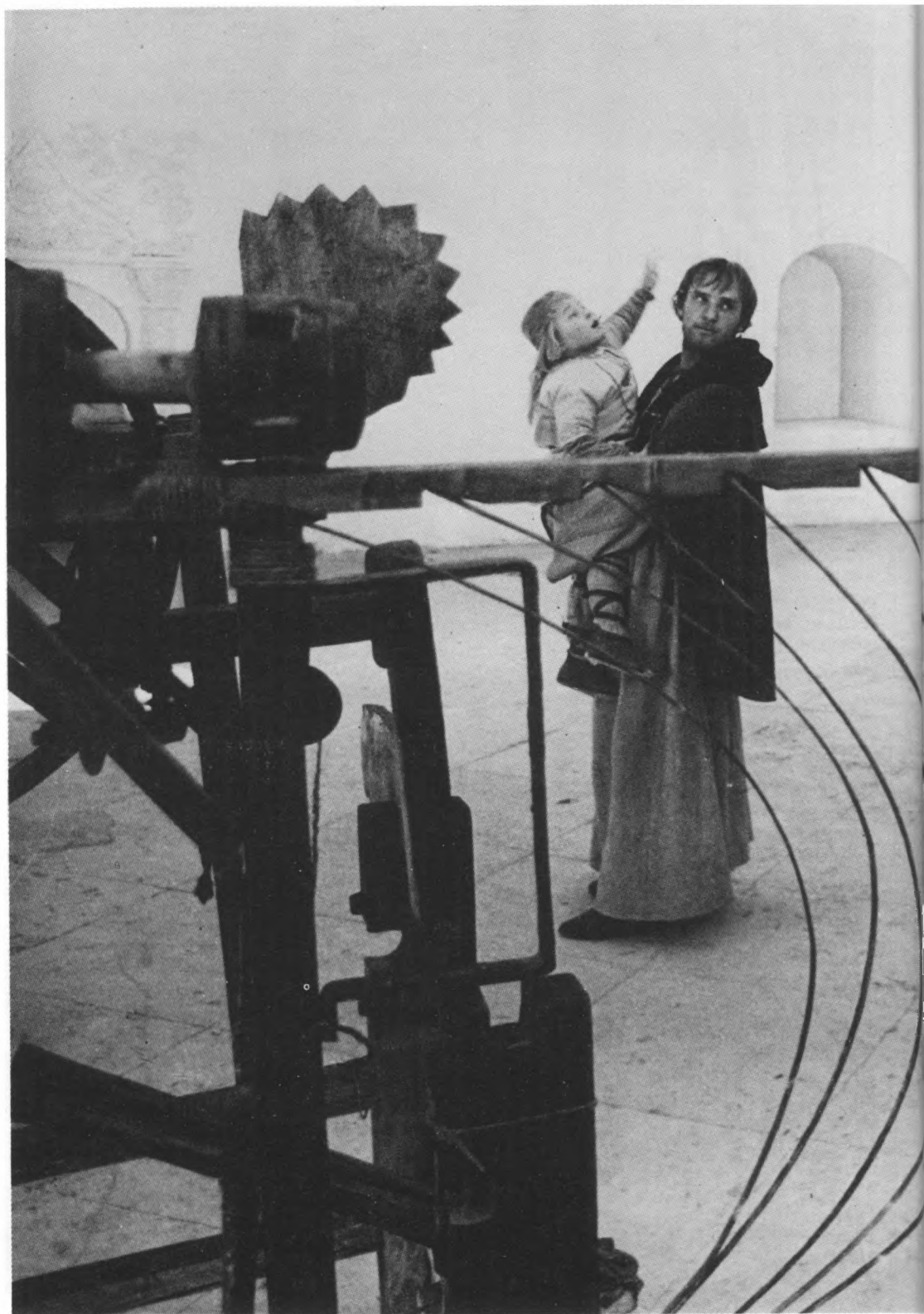
Очень долго режиссер надеялся снять решающую битву русских с татарами 1380 года на Куликовом поле, но она стоила 200 000 рублей. Тарковский разработал более дешевый, да и художественно более емкий вариант: утро после битвы. Еще в печатном варианте сценария («Искусство кино», 1964, № 4—5) эпизод служил прологом к фильму. Сцена так ему нравилась, что, не сняв ее для «Рублева», он попытается впоследствии вставить ее в «Зеркало» — к этому любопытному обстоятельству мы еще вернемся. Как ни парадоксально, но как раз отсутствие эпизода Куликовской битвы, не вписавшегося в смету, по тем временам внушительную, послужило одним из поводов запрещения фильма.

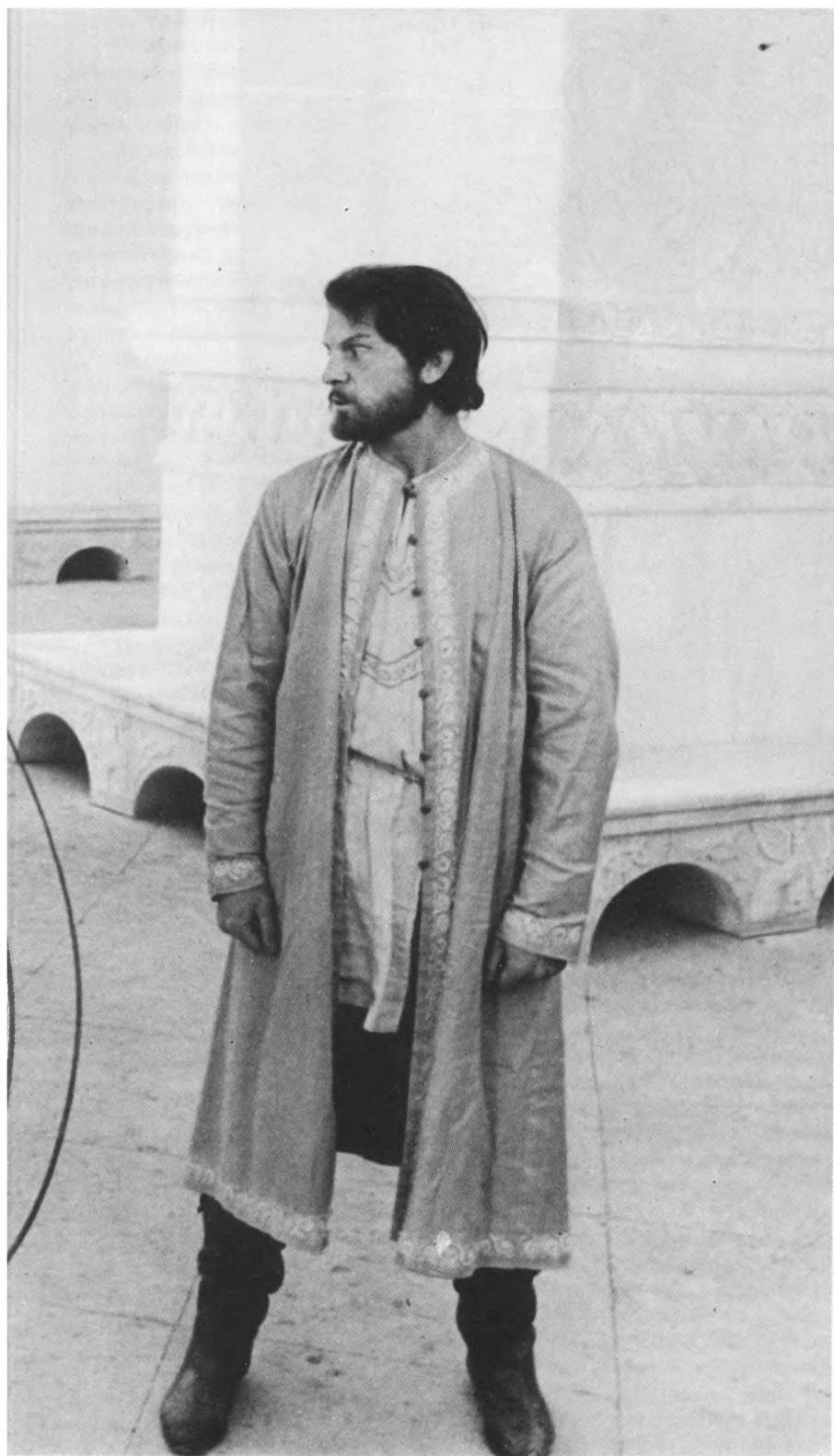
Если не считать этих отдельных изменений, то с самого начала сценарий описывал будущий фильм достаточно точно. Многие подробности сокращались, уходили в фон, выпадали при монтаже, — так, лишь эхом осталась история «Девичьего поля». Менялись мотивировки обета молчания и его разрешения. История «летающего мужика» полностью отделилась от истории Рублева (вначале Рублев помогал ему, потом хоронил его и сохранял от народной молвы тайну гибели) и выделилась в самостоятельный пролог. Но в целом «кристаллическая решетка» фильма, как всегда у Тарковского, была неизменна.

9 сентября 1964 года фильм был запущен в подготовительный период. Съемки продолжались больше года — по ноябрь 1965-го. Дата первой черновой сдачи фильма — 26 августа 1966 года. В конце 1966-го картина была показана кинематографической общественности Москвы и произвела ошеломляющее впечатление. Такой живой, сложной, многофигурной панорамы древнерусской жизни на наших экранах никогда не

*Малый князь —
Ю. Назаров,
Хан —
Б. Бейшеналиев*

Вперед,
к прошедшему





«Андрей Рублев».
Великий князь —
Ю. Назаров



было. Историческая концепция авторов тогда же вызвала споры. Трагедийная жесткость авторского взгляда многим показалась неоправданной. XV век ведь можно было рассматривать под углом зрения расцвета русской культуры. Многим фильм показался слишком длинным — о таком суперколоссе, как «XX век» Бертолуччи, никто еще помыслить не мог.

В 1987 году в небольшом просмотровом зале Союза кинематографистов, когда режиссера уже не было в живых, мы впервые увидели оригинальный, смонтированный Тарковским вариант фильма «Страсти по Андрею», сохраненный, к счастью, понимающими людьми в Госфильмофонде. Длина картины, ритм ее дыхания, для тех времен небывалый, сейчас кажутся естественными. У Тарковского длинное дыхание — одним это нравится, другим нет, но такова его природа. Он пристален, и эта пристальность делает его картины стереоскопическими.

Что касается жестокости иных подробностей набега (горящей коровы, например), то кино так далеко ушло в сторону изобретательных жестокостей, что остается констатировать: обгонять привычку было для него естественно, так же как обгонять кинопроцесс.

Есть, однако, сокращения, которые сделаны рукою более «позднего» Тарковского: они касаются сюжетной избыточности, обстоятельности мотивировок, от которой со временем режиссер будет отходить все дальше (сюжетная избыточность, например, заметна в начале новеллы «Скоморох», где есть и уход из монастыря, и наглядность предательства Кириллы).

Из первоначального монтажа режиссер по замечаниям сразу сократил почти 400 метров (не из сговорчивости, разумеется): в первом вари-

*«Андрей Рублев».
Феофан Грек —
Н. Сергеев*

анте было 5642 метра, во втором — уже 5250. На следующие 174 метра (длина прокатной копии 5067 метров) ушло несколько лет.

Оппоненты Тарковского упрекали фильм за недостаток оптимизма, недостаток гуманизма, недостаточный показ сопротивления татарскому игу (в частности, за отсутствие Куликовской битвы), за избыток жестокости, избыток наготы, за сложность формы.

Впоследствии, с публикацией архивных материалов, относящихся к истории запрещения «Андрея Рублева», список «поправок», предложенных Госкино (как принятых, так и отвергнутых автором), должен быть проанализирован на фоне исторической концепции «времени Рублева», выработанной для себя режиссером. Разумеется, эта концепция должна рассматриваться, в свою очередь, на фоне «времени Тарковского»: любая историческая вещь создается на скрещении времен и в этом смысле является нормально дискуссионной.

Отношение к «Рублеву» на страницах прессы было долгое время достаточно однородным. Господствующая точка зрения (в основном совпадающая с Госкино) была сформулирована Ильей Глазуновым («Советский экран», 1984, № 22, с. 18). Последний по времени конспект все тех же устойчивых претензий можно найти в выступлении известного математика И. Шафаревича: «Из перечисленных... фильмов мне запомнился «Андрей Рублев». Поразила меня картина мрака, грязи, ущербности и жестокости, которую он рисует. В такой жизни явление Рублева было бы невозможно и бессмысленно. А ведь это была эпоха великих художников и святых: откуда же они явились?» («Искусство кино», 1988, № 6, с. 127).

Нетрудно заметить, что оценка фильма и на этот раз носит не вкусовой, а идеологический характер.

Фильм не был представлен на Каннский фестиваль, что после триумфа «Иванова детства» было бы естественным. Не дойдя до отечественного экрана, фильм, однако, был продан за границу, и французский зритель увидел его прежде русского — в 1969 году. Французский же прокатчик показал его в Канне — вне конкурса, разумеется, — и картина получила приз критики за два года до официального дня рождения на родине.

Тарковский слишком чувствовал свою художническую правоту, чтобы принять упреки оппонентов. «Я имею смелость назвать себя художником, — писал он тогдашнему председателю Госкино А. Романову, — более того, советским художником. Мной руководит зависимость от замысла и от самой жизни. Что же касается проблем формы, я стараюсь искать. Это всегда трудно и чревато конфликтами и неприятностями. Это не дает возможности тихонько жить в тепленькой, уютной квартирке. Это требует от меня мужества, и я постараюсь не обмануть Ваших надежд в этом смысле».

Фильмы Тарковского всегда ошеломляли трудной для среднестатистического восприятия новизной. Их не понимали чиновники, казалось, что их не поймут и зрители. На самом деле у Тарковского был всегда «свой», верный ему и преданный зритель, как бывает «свой» читатель у поэзии («это — великий читатель стиха, почувствовал боль своего поэта», — по слову Сельвинского).

Но проходило время, и кинематографический процесс в целом «догонял» режиссера, его картины оказывались доступными и даже «кассовыми». Их шокирующая новизна растворялась в общем течении кино.

Самое удивительное, что, заняв свое место в текущем кинопроцессе, они никогда не бывали ограблены им, как нередко это случалось с лентами, предьявлявшими «открытия», которые тут же расхватывались всем кинематографом. Для этого Тарковский слишком автор своих лент: новизна его проходящая, «самость» постоянна.

Вперед,
к прошедшему



«Андрей Рублев».
Бориска

Перефразируя старую латинскую поговорку: «*Sua fata habent libelli*», можно сказать, что и «фильмы имеют свою судьбу». «Андрей Рублев» вышел на экран 19 октября 1971 года. Со дня первой заявки прошло десять лет. Со дня окончания фильма — больше пяти. При этом картина ничуть не «устарела», а ведь время кинопроцесса обладает невероятной плотностью. Она только перестала быть «трудной», каковой считал ее и сам автор. С тех пор она практически не сходила с экрана, в Москве ее «крутили» где-нибудь почти всегда. Еще пять лет спустя мне пришлось посмотреть «Андрея Рублева» в одном из тех небольших кинотеатров («Фитиль»), где часто показывают старые ленты. Был час дня. Зал был не набит, но полон. Публика была разная: молодая и пожилая, более и менее интеллигентная. Не та публика, которая стремится на модную премьеру, но и не та, что заходит в зал кинотеатра погреться или уединиться. Публика была очень серьезная, настоящая, «массовая» ли? По меркам статистики — очень может быть. «Фильмы имеют свою судьбу», — подумала я еще раз.

Сейчас вряд ли кому придет в голову спорить, что «Андрей Рублев» — классика, даже внутри «кинематографа Тарковского». Но классикой он был от рождения.

А. Тарковский — о фильме «Андрей Рублев»

1. «Если угодно, одна из важнейших условностей кино в том и состоит, что кинообраз может воплощаться только в фактических, нату-

ральных формах видимой и слышимой жизни. Изображение должно быть натуралистично. Говоря о натуралистичности, я не имею в виду натурализм в ходячем, литературоведческом смысле слова, а подчеркиваю характер чувственно воспринимаемой формы кинообраза.

«Сновидения» на экране должны складываться из тех же четко и точно видимых, натуральных форм самой жизни.

2. «Сейчас мы заканчиваем работу над картиной об Андрее Рублеве.

Дело происходит в XV веке, и мучительно трудным оказалось представить себе, «как там все было». Приходилось опираться на любые возможные источники: на архитектуру, на словесные памятники, на иконографию.

Если бы мы пошли по пути воссоздания живописной традиции, живописного мира тех времен, то возникла бы стилизованная и условная древнерусская действительность... Одна из целей нашей работы заключалась в том, чтобы восстановить реальный мир XV века для современного зрителя, то есть представить этот мир таким, чтобы зритель не ощущал «памятниковой» музейной экзотики... Для того чтобы добиться правды прямого наблюдения — правды, если можно так сказать, «физиологической», — приходилось идти на отступления от правды археологической и этнографической».

3. «Картина о Рублеве... Для нас герой в духовном смысле — это Бориска. Расчет картины в том, чтобы показать, как из мрачной эпохи выросла заразительная бешеная энергия, которая просыпается в Бориске и сгорает с колоколом».

Т. Г. Огородникова

*директор на фильме
«Андрей Рублев»;
снималась в фильмах
«Андрей Рублев»,
«Солярис», «Зеркало»*

— Тамара Георгиевна, на каком фильме вы начали работать с Андреем Арсеньевичем?

— Я была директором картины на «Андрее Рублеве». Позднее, когда он снимал «Солярис», я стала директором объединения, где он работал. Он снимал у нас еще «Зеркало».

— Но он снял вас в трех фильмах?

— Да. Тоже начиная с «Рублева».

На «Рублева» я пришла сама. Просто прочитала сценарий — он был в «Искусстве кино» напечатан. Мне он безумно понравился, и я пришла к Данильянцу — он был директором объединения, очень маститый. Тогда были директора Анцилович, Биязи, Вакар, Светозаров (на студии Горького) — профессора своего дела, я считаю; это была профессия. Я спросила: «Скажите, у вас есть директор на «Андрее Рублеве»? Он говорит: «Вы знаете, не могу найти, картина очень сложная». — «Умоляю, назначьте меня».

Я не знала тогда Андрея Арсеньевича, не была с ним знакома, так же как с Юсовым: я только видела их.

Данильянец говорит: «Прекрасно, но неужели вы хотите на эту картину, она такая трудная!» — «Да, очень хочу». — «Хорошо, я с ним поговорю».

Он поговорил с Юсовым и Андреем, мы познакомились.

— Но картина действительно была трудная?

— Вы понимаете, когда мне говорят «трудная», а я начинаю вспоминать, то для меня она была удивительно легкой по ощущению. При

Вперед,
к прошедшему

том, что трудности начались с самого первого дня. Картина требовала больших денег, которых у нас не было. Первую смету мы составили на 1 600 000 рублей, потом на 1 400 000, потом сократили еще на 200 000.

— Куликовская битва выпала по этой причине?

— Да. Нам сказали, что запустят, если мы откажемся от какого-то эпизода, например от первого, Куликовской битвы. Она как раз стоила — если грубо — 200 000. «Если вы согласитесь выбросить ее из сценария, то мы вас запустим». Мы подумали-подумали, поговорили: а что нам оставалось делать? — и Андрей Арсеньевич согласился. Но согласиться этого мало, нам сказали: «Пишите расписку». И пришлось дать письменную расписку, что мы уложимся в миллион рублей, выбросив Куликовскую битву. И после этого нас запустили.

При защите постановочного проекта (он был очень сложный, у нас был не один художник, а три: основной — Черняев, еще Новодережкин и Воронков, которые строили объект «Колокольная яма») нам сказали, что запустят, если строительство всех натуральных декораций мы возьмем на себя. Мы взяли. И начали съемки с Суздаля и Владимира: это была первая экспедиция. Я помню, что первый съемочный день был начало «Колокольной ямы» (помните, когда приезжают гонцы и ищут мастера?). Эти первые кадры мы снимали 14 и 15 апреля 1965 года между Владимиром и Суздалем: такая маленькая деревенька и там банька; полотнища белого холста всюду лежали. Это был наш первый съемочный день. Потом началось строительство колокольной ямы, которое было очень сложно: это же целое сооружение! Надо было сделать ее, цемент достать; потом этот бутафорский колокол: вдруг мне художники говорят, что он весит пять тонн! Он был сделан из железобетона. Чтобы можно было перевезти его тремя машинами, пришлось распилить его на три части. Перипетий было множество, тем более рабочих было очень мало: всего два постановщика-профессионала со студии, которые могли руководить строительством, остальные — случайные какие-то бригады.

И вот, пока строилась колокольная яма, мы снимали разные эпизоды на натуре. Весь эпизод скомороха: он снимался одним куском, 250 метров; декорацию мы построили. Потом была история с полем льна (если вы помните такой эпизод: трое живописцев идут через поле со скирдами). Когда мы ехали на съемки, то выбрали это поле. Потом прошло время, мы его не снимали, не снимали, не снимали, наконец решили завтра снимать. Я думаю, дай-ка поеду проверю. Приезжаю — все убрано, поля нашего нет. Ну, думаю, далеко они его не могли убрать. Мне все это поле заново поставили, и мы снимали их троих, бегущих к дереву.

В то время, когда снимали колокольную яму, готовили Владимир.

Очень долго Андрей Арсеньевич с Юсовым искали место для «поисков глины». Мы объездили все окрестности Суздаля и Владимира и нигде никакой глины найти не могли. (Это когда Бориска кричит, что глину нашел.) И случайно, уже отсняв колокольную яму, мы увидели: ручеек бежит, и огромная такая глыба с глиной; уже весна началась, и она обнажилась. У этого места мы эту сцену и снимали.

— А битва во Владимире?

— Сложность была в том, что в картине, как вы понимаете, много лошадей, а у нас был всего один конный взвод — 26 лошадей. На «Мосфильме» есть свое конное подразделение, но нам выделили из него один взвод. Остальных мы брали: часть — на ипподроме, часть — это было какое-то спортивное общество «Урожай», и они к нам приезжали из другого города, так что во Владимире у нас было примерно 150 лошадей. А вот нашествие мы снимали во Пскове, и там нужно было 300—350 лошадей. Ипподромовских мы достали 90 и бросили клич всем колхозам

окрестным, они прислали своих лошадей — конечно, не верховых, а ломовых. Но мы их всех поместили на второй план, поэтому получилось ощущение большого количества лошадей в бою.

— Что снималось во Пскове?

— Нашествие татар, битва; натурный эпизод в церкви перед пыткой Патрикея. Потом вблизи Пскова, под Изборском, мы построили вход в храм, который горел; там же была построена стена: огромный макет, а дальше — все настоящее. Печорский монастырь. Вот эпизод, где гуси летят, — это уже у стены Печорского монастыря.

Кроме Владимира мы снимали еще в селе Боголюбово, недалеко от Владимира, — там было начало «Голгофы», а продолжение — зимой — снимали у колокольной ямы. Сельцо для эпизода ночи Ивана Купалы мы тоже нашли под Владимиром: маленькая такая деревенька, но очень живописная, через реку, помните, которую Марфа переплывает? Вот, кстати, Марфа, это же не одна актриса, там их три было. Одна — которая голая, другая — крупный план лица, а третья реку переплывает (это была жена Солоницына). И никто этого никогда не заметил.

— Тамара Георгиевна, простите, я перебыю: помните, эта сенсационная история, которую какая-то газета напечатала, о том, что Андрей Арсеньевич якобы сжег на съемке живую корову, — она тогда много крови ему стоила...

— Помню прекрасно, но дело в том, что она совершенно надуманная; виноваты в ее появлении во многом, я считаю, кинематографисты. В то время как мы снимали один из эпизодов татарского нашествия у Владимирского собора, приехала туда группа с ЦСДФ и попросила у меня разрешения снять наши съемки. Я сдуру разрешила, они сняли как раз этот эпизод с коровой, и с этого все пошло. На самом деле все было элементарно. Нужно было, чтобы по двору металась горящая корова; ее накрыли асбестом, обыкновенным асбестом, а сверху подожгли. Она, естественно, испугалась и стала бегать, что и нужно было. Ну, разумеется, корова не горела — я присутствовала на съемке, и все это было при мне. Вы же смотрите картины, там не то что корова — люди горят, но вам не приходит в голову, что их по-настоящему сжигают; это нормальное кино.

Но когда мы сдавали картину, и нам не подписывали акт, — долго-долго! — и мы приехали перед самым Новым годом, 25 или 26 декабря 1966 года, в пятницу, в Комитет, к министру тогдашнему Романову, то он, вместо того чтобы подписать, сказал: «Ох, вы знаете, я что-то устал, давайте на понедельник отложим». А в субботу вышла в «Вечерней Москве» статья. И запылала корова. И он нам акт не захотел подписывать: «Видите, какая у вас жестокость». И потребовал от Андрея Арсеньевича кое-каких поправок, 31 декабря акт подписал.

Что касается Владимирского собора (тоже говорили, что мы его подожгли), то инцидент был. Был! Но, конечно, никто его нарочно не поджигал. Перед тем как снимать, я поехала в главную пожарную организацию — и, естественно, на съемках все присутствовали, включая начальника, генерала, дежурили пожарные машины. Но пиротехники, которые сидели наверху, жгли черный дым; а у него очень высокая температура, до 1000 градусов. А там между крышей и опалубкой очень маленькое расстояние, и деревянная опалубка загорелась. Естественно, пожарники испугались, пустили струю и все облили. Так что у меня действительно были с этим неприятности. Но это был, конечно, случай.

Должна вам сказать, что Андрей Арсеньевич очень бережно относился ко всем материалам, которые нам давали, с огромной нежностью и любовью буквально к каждой вещи, так что о его кощунстве и говорить нечего.

Вперед,
к прошедшему

Он вообще предметам придавал значение. Сейчас, когда прошло время и я посмотрела многие картины Андрея Арсеньевича, я заметила: вот, например, у него есть дерево, которое проходит через всю его жизнь. Наверное, для него оно что-то значило. Помните дерево в «Ивановом детстве»? И потом в «Жертвоприношении»? А теперь я вспоминаю: на «Рублеве» он мне сказал, что перед колокольной ямой должно быть дерево. И вот мы с Новодережкиным и Воронковым поехали его искать: спилили огромное дерево, которое по дороге, когда мы его везли (километров 18 до Суздаля), занимало всю дорогу своей кроной. Они поставили его перед колокольной ямой, немножечко обрубали, прочистили, и вдруг Андрей Арсеньевич говорит: «Что это за дерево? Какое маленькое». Я говорю: «Андрей, побойтесь бога, мы его еле доволокли, это же огромное дерево было». — «Да?» И больше он ничего не сказал. И в итоге он сделал его совершенно обгорелым, только сучья какие-то торчали. Я не говорю о «Жертвоприношении». Но в картине, снятой о Тарковском в ФРГ, есть рисунок, который Андрей Арсеньевич послал автору, и такое дерево, которое он нарисовал, — то самое. Именно то дерево — вы понимаете? Мне даже хочется еще раз увидеть, чтобы проверить.

У него вообще были такие свои — странные, что ли — восприятия. Например, в «Рублеве», когда Бориска находит корень в земле, — он тянет его как шнур, — корень был самый настоящий. И вдруг сверху на него слетает маленькое перышко: это Андрей Арсеньевич бросил. Или когда он гусей бросал — они полетели даже немного, хотя вообще-то они не летают. Или лошади. Он всегда говорил, что существа более красивого, более верного человеку, чем лошадь, он не знает. Она казалась ему олицетворением красоты, грации, верности...

Да, так вот после «Рублева» Андрей Арсеньевич мне книжечку подарил и написал, сейчас покажу: «Дорогой Тамаре Георгиевне в память о страданиях и в надежде на то, что она сумеет остаться такой, какой была, делая этот фильм. Март 1972». Страдания! Значит и для него они были. А я даже никаких особенных трудностей вспомнить не могу, вспоминается что-то совсем другое. Мы все вспоминаем о «трудном» «Рублеве» легко. Потому что Андрей Арсеньевич настолько нас всех объединял и заставлял делать то, что ему нужно, что и потом мы все остались друзьями, как-то само собой. Хотя фильм долго не выходил и у него было несколько премьер — в старом Доме кино на Воровского и в новом Доме кино, — но Андрей Арсеньевич не считал это за премьеры. Вот только когда был показ фильма в кинотеатре «Мир» и он вышел на сцену, а вечером мы все собрались, он сказал: «Вот теперь я верю, что картина вышла».

— Какой Тарковский был режиссер, это все знают, а вот какой он был производственник?

— Вы понимаете, первое время, когда мы только начали работать, он мог что-то сказать недостаточно точно — были моменты. Но это скоро прошло. Когда они с Юсовым выходили на съемку, у них все было подготовлено, а ведь это какая махина была! Массовки какие! И мы ни разу не отменили съемку. Нет, один раз все-таки было. Андроников монастырь, если вы помните; там дрова сложены в поленицы. Меня не было; я приезжаю, спрашиваю: почему отменили съемку? Оказывается, дрова привезли не березу, а осину, а им нужна была береза. Ну, я привезла березу, сделали поленицы.

Производственник — чем это определяется? Вот, к примеру, эти дрова — какие-то требования были для Андрея Арсеньевича непрекаемы. Когда в павильоне строили собор, для него очень важно было достичь абсолютно белой стены. Это было трудно, мы ее несколько раз пере-

крашивали. Никто не понимал, он нас замучил, и только в картине, когда Рублев бросает на нее черную краску, все поняли.

Но, с другой стороны, он находил какие-то компромиссные решения, понимал, что на самом деле невозможно, и мирился с этим. Это, я считаю, производственник. Может быть, он сделал бы еще более гениальную картину, если бы ему дали условия.

Отношение Андрея Арсеньевича к тому, что люди делали на фильме, было какое-то... благодарное. Он с нами всеми считался. С Юсовым, конечно. Он всегда говорил, что Юсов как оператор ему ближе всех. Может быть, по человеческим свойствам они были и разные, но по творческим были очень близки. Я всегда думала: вот современный пейзаж — как они сделают, чтобы он был из того времени?.. И в картине нет ни одного кадра, чтобы зритель усомнился. Они как-то понимали друг друга. Однажды мы назначили съемку, а погода менялась, пришлось искать другое место, и Юсов мне говорит: «Вот там должна стоять лошадь с телегой». — «А когда съемка?» — «В два часа». Это же ужас! Я пошла искать, вижу — конюшня, там и достала маленькую лошадь, а сама думаю: «Ну кто там увидит эту лошадь вдаль?» А в картине — посмотрела — она нужна, она играет, эта лошадь!..

— Вадим Иванович это рассказывал...

— Но Андрей Арсеньевич считался и с художником, и со мной как с директором. И если что-то делал не так, вину на других не перекладывал. Вот, например, я помню: перед тем как ехать в экспедицию, я все время просила его посмотреть попоны для лошадей, а он не шел и не шел — времени не было. Приехали мы в экспедицию, и вдруг Андрей Арсеньевич меня вызывает: во дворе нашей гостиницы разложены по кругу попоны, он ходит кругом, кусает ногти. «Что это такое?» Я говорю: «Это шесть тысяч». — «Что значит — шесть тысяч?» — «Это стоит шесть тысяч. Я просила вас посмотреть при изготовлении, вы не пришли».

Так и снимали эти попоны. Он понимал: раз не сделал, то и поплатился. И он верил нам. Если я говорила: «Это невозможно», — он понимал. Вот еще пример...

— Простите, я перебью. Много у вас было натурального реквизита?

— Порядочно, прялки там всякие и другое. Но как сказать: натурального, но не музейного. В фильме реквизита вообще много. К костюмам Андрей Арсеньевич относился так: они должны быть очень обжиты...

— Простите, я перебила...

— Да, так вот, у нас был такой большой эпизод: брошенная деревня. Они поехали на выбор природы в Кижы и нашли там деревню Воробьи. По ходу работ я говорю: «Андрей, я поеду и посмотрю, могу ли я там организовать съемку».

Поехала. Добиралась три дня — Онежское озеро как море, — и когда добралась, оказалось: там ни группу разместить негде, ни технику. Когда я Андрею Арсеньевичу рассказала, он отказался, не от природы, правда, а от всего эпизода. Как я теперь понимаю, не потому, что это сложно было организовать, а потому, что эпизод был тягучий, тяжелый, не влезал в картину.

Мне кажется, он и Куликовскую битву потом не хотел снимать — такое у меня было чувство. Вообще-то у нас были костюмы для Куликова поля — я и художник по костюмам Л. Нови все же думали, а вдруг он снимет?.. — и возили их. И для Девичьего поля, где девушкам рубят косы. Сначала Андрей Арсеньевич очень хотел это снять, и вот я таскала с собой — представляете? — восемь фур одних костюмов! Мы приехали со всем этим скарбом во Псков, стали снимать нашествие, а тут выпал снег, и мы вынуждены были прервать экспедицию, вернуться в Москву, строить павильоны.

Вперед,
к прошедшему

У нас была консервация — месяц или два, не помню, — и вторичная экспедиция. А вторичная экспедиция всегда тянет за собой деньги. Мы сделали перерасход: 1 300 000. Вообще-то для такой картины наш перерасход составлял копейки, но мы получили выговор по Комитету: Андрей Арсеньевич, Юсов и я. К тому же большого перерасхода съемочных дней у нас не было. Так что, я думаю, Андрей Арсеньевич был хороший производственник.

И еще одно: многие режиссеры пользуются услугами директоров картин для каких-то личных целей. За все время ни с одной личной просьбой Андрей Арсеньевич ко мне не обратился. Никогда! И хотя я сделала с ним всего одну картину, мне кажется, что я всю жизнь работала с Андреем Арсеньевичем.

— Но вы собирались работать с ним дальше?

— Конечно. Когда мы снимали «Рублева», приехали во Псков, он мне сказал: «Тамара Георгиевна, я вас прошу, читайте Лема. Следующую картину мы будем делать «Солярис».

— А разве «Зеркало» не раньше было задумано?

— Я вспоминаю в таком порядке. Когда мы снимали, то Горенштейн уже работал над «Солярисом». А когда мы кончили, то Андрей Арсеньевич принес заявку на «Белый-белый день». Но это он делал с Мишариным; трудно сказать, что за чем шло. Заявка на «Белый-белый день» была очень большая, чуть не 80 страниц. Там были разные вопросы к матери: о Китае, о любви, обо всем. Он хотел снимать свою мать скрытой камерой. И когда заявка обсуждалась, то были по этому поводу сомнения: у Наумова (он тогда руководил объединением), у Хуциева. Им не нравился прием скрытой камеры по отношению к матери в этическом смысле. Потом сам Андрей Арсеньевич от этого отказался.

Но я уже исполняла обязанности директора объединения: Данильянц умер неожиданно, так что дальше у Андрея Арсеньевича были другие директора.

— Тамара Георгиевна, а откуда пришла идея снять вас в картине?

— Не знаю. Когда мы должны были снимать Голгофу, он сказал: «Я хочу вас снять». Я сказала: «Нет, я не буду сниматься». — «Вы будете сниматься». — «Нет. К тому же я занята другими делами». На самом деле он уговаривал меня с подготовительного периода сняться в этом эпизоде. Тогда он сказал: «Хорошо», и мы вызвали актрису на съемки, загримировали, одели. Андрей Арсеньевич подошел ко мне и сказал одну фразу: «И вам не стыдно?..» Только одну фразу — и я согласилась. Там еще должны были Юсова снимать в роли Пилата, но от этой сцены Андрей Арсеньевич отказался. Актриса на Христа нашла я: увидела по телевизору. Он был где-то в Омске, не то Новосибирске. Кстати, я его нашла под свою внешность: Андрей Арсеньевич говорил мне, что, по его мнению, русский человек — прежний — должен был иметь такую внешность, как у меня. Потом он предложил мне сниматься в «Солярисе».

— Кто вы в «Солярисе», как он считал?

— Ну, он говорил, может быть, тетка или домоправительница — в общем, женщина, цементирующая семью; та, кто остается на Земле, — так примерно.

— А как он работал с вами, ведь вы же не профессиональная актриса?

— Как со всеми: просто разговаривал, беседовал. Я говорю: «Андрей Арсеньевич, что я должна делать?» — «Вы все сделаете, что нужно». Понимаете, он никогда не говорил: «Сделайте то-то» и никогда не повышал голос, не кричал. Конечно, камера требует какого-то прохода или какого-то другого действия — это устанавливалось, но вообще-то он беседовал с актерами, заражал, что ли, своим внутренним чувством, и все

делали то, что ему было надо: ну, Дворжецкий, Солоницын. Он его очень любил... (Я пришла на «Рублева», когда уже был Солоницын, но, говорят, сначала предполагался другой актер.) Но вот когда начинала работать камера, то вы ощущали, что действуете уже не как вы, а так, как он вас просит; между прочим, не только я — актеры об этом же говорят. Я чувствовала, что иначе просто не могу.

Когда мы потом озвучивали «Зеркало», я тоже озвучивала и как-то сразу «попала», а вот отца на «Зеркале» он заставлял раз десять переписывать одни и те же стихи: что-то ему не подходило, какая-то интонация. Вдруг Андрей Арсеньевич сказал: «Это то, что мне надо» — и ушел куда-то. А мы с Арсением Александровичем стали слушать. И когда прослушали последнюю запись, он сказал: «Да, если бы мне кто-нибудь сказал, что у меня гениальный сын, я бы не поверил; а вот я сам чувствую: он добился того, что это не похоже ни на один из прежних дублей».

— Раз уж мы до «Зеркала» добрались: чего Андрей Арсеньевич добивался от вас в этой роли?

— Он видел в этой женщине даже не интеллигенцию русскую, а какую-то преемственность, что-то давнее, из глубины откуда-то идущее (Мише Ромадину тоже так казалось). Андрей Арсеньевич видел во мне какой-то тип — красоты не красоты, ну, внешности народной прежних времен — и который перебрасывается в наше время. Это могло быть дворянство. На «Зеркале» он мне сказал, чтобы я изучала «Идиота»: там есть генеральша с двумя дочерьми...

— Епанчина...

— Он сказал, что хочет меня снимать в этой роли. А Маргарита Терехова — ее он представлял как Настасью Филипповну.

Но этот эпизод в «Зеркале», с чтением письма Пушкина, где он меня снял, — он ведь вначале был гораздо больше, там Игнат много читал из этого письма. Но религиозную часть Андрею Арсеньевичу предложили выбросить, и он выбросил. Согласился.

Вообще-то сокращение, если Андрей Арсеньевич на него соглашался, не нарушало его фильмов. Он что-то и сам сокращал — это естественно — и делал только то, что мог. Когда по поводу «Рублева» кто-то вмешивался, говорил ему: «Не делай этого, ты идешь у них на поводу», то не понимал, что Андрей Арсеньевич делал не как они хотели, а только как он хотел. В это сложное время он, может быть, и легче бы справился с ситуацией, если бы не бесконечные советы. Для меня он был творческий человек, выше обычного понимания. Обыкновенный, может быть, но творческий необыкновенно.

И вот вопрос — мог бы он сделать намного больше фильмов в других обстоятельствах? Я думаю, нет. Он настолько влезал в материал, должен был его пережить, ему так трудно было перекидываться на другое. Задел мог у него быть и был, но все должно было отстояться, он должен был все через себя пропустить, он и на Западе много не снимал. Он мог делать только то, что ему близко. На мой взгляд, он не был многокартинным режиссером.

— А каким он был человеком в работе?

— Интеллигентным прежде всего. И для меня еще удивительно мужественным. Знаю, что он переживает сомнения или боль. Но он ничего не показывал, был очень терпелив.

Вот у нас был такой случай. Мы ехали на съемки во Псков, сразу после Октябрьских праздников. И как раз 5 ноября позвонил в группу директор объединения и сказал, что погиб Евгений Урбанский. Он знал, что у нас сложные съемки — нашествие, сами понимаете, — и просил быть очень осторожными. На праздничные дни мы уезжали в Москву, а 9-го

Вперед,
к прошедшему

был назначен съёмочный день, и мы возвращались в машину: я, звукооператор И. Зеленцова, второй режиссер И. Попов и Андрей Арсеньевич. Проезжаем мимо конюшен, где стояли лошади. Андрей Арсеньевич выходит из машины. Ипподромовских лошадей надо было выгуливать каждый день, а тут несколько дней праздников они стояли невыгулянные. И вдруг я вижу: озеро, камыши (туда татары должны были падать) и едет Андрей Арсеньевич верхом; лошадь красивая, черная. Не успела я оглянуться, как слышу — топот, лошадь мчится. Андрея Арсеньевича она сбросила, но нога застряла в стремях, и его тащит головой по валунам. И когда она взлетела на пригорок, нога из стремени выскочила и мы все бросились к Андрею, а он: «Ничего, не волнуйтесь: все в порядке». Я говорю: «Андрей Арсеньевич, умоляю, в машину и в медпункт». Но он встал и пошел на съёмочную площадку — представляете?.. Но через пять минут вернулся бледный, и мы повезли его. И когда в медпункте сняли сапог, оказалось, что икра у него пробита копытом. Дней десять он лежал — большой, избитый, измученный, но не стонал: даже работал, читал.

— В одном из вариантов «Зеркала» был эпизод на ипподроме, воспоминание, как лошадь понесла, — наверное, этот случай?

— Конечно. Но он сказал: «Я все равно на эту лошадь сяду». И мучил меня этим, но он действительно на нее сел.

И вот этот случай меня поразил: чтобы в человеке, таком маленьком, щедром даже, была такая сила и такое терпение!

Конечно, Андрей Арсеньевич не был ровным человеком, у каждого человека есть свои слабости, и у него тоже были, но он был настоящим человеком, уважительным, и не только к тем, с кем работал. Не говоря, как он к сыновьям относился, но возьмите Анну Семеновну, мать Ларисы Павловны. Она очень простой, хороший человек, необыкновенной доброты, и Андрей Арсеньевич к ней удивительно относился, считался очень. Это тоже не всегда бывает, как-никак теща.

— Тамара Георгиевна, как вы объясните, что Андрей Арсеньевич считал вас одним из своих талисманов?

— Не могу объяснить. Но он жалел, что меня нет в «Сталкере». Просто он считал, что если я буду у него сниматься, то все будет удачно. А почему — не знаю.

«Солярис»

«Андрей Рублев» еще не вышел на экран, когда Андрей Тарковский в октябре 1968 года принес на студию заявку на экранизацию научно-фантастического романа известного польского писателя Станислава Лема «Солярис». Если действие «Андрея Рублева» происходило в XV веке и группа была озабочена подлинностью крестьянских рубах и лаптей, старинных кольчуг и рогатых татарских шлемов, то на сей раз действие должно было перенестись в будущее, в условия космической станции в виду таинственной планеты Солярис.

Тем, кто знал и любил Тарковского, это показалось странным: фантастика традиционно причисляется к тем «массовым» жанрам, от которых кинематограф Тарковского был изначально и принципиально далек.

Разумеется, среди фантастов Лем никак не принадлежит к «фабрикаторам романов» и представляет серьезное, философское крыло этой любимой читателем литературы. Но это не мешает действию романа быть увлекательным и тяготеть к еще одному «тривиальному жанру»: роману тайн и ужасов.

На космическую станцию, сотрудники которой давно и тщетно пытаются сладить с загадкой планеты Солярис, покрытой Океаном, при-



бывает новый обитатель, психолог Крис Кельвин, чтобы разобраться в странных сообщениях, поступающих со станции, и «закрыть» ее вместе со всей бесплодной «соляристикой». Поначалу ему кажется, что немногие уцелевшие на станции ученые сошли с ума. Потом он и сам становится жертвой жуткого наваждения: ему является его бывшая возлюбленная Хари, некогда на земле покончившая с собой. Он пытается уничтожить «пришельца», но Хари возвращается снова и снова. Постепенно становится очевидно, что «пришельцы», посещающие станцию, — нейтринные подобию, нечто вроде моделей, «вычитанных» мыслящим Океаном из человеческого подсознания. Они воплощают постыдные соблазны, вожделения, подавленное чувство вины — все, что мучает людей.

Лем отказывается от традиционной схемы «борьбы миров»: проблема «Соляриса» — это проблема контакта с гигантским познающим разумом, которым оказывается Океан. «Среди звезд нас ждет «Неизвестное» — так сформулировал автор идею романа, написанного на пороге космической эры.

*Андрей Тарковский
на съемках фильма
«Солярис»*

Вперед,
к прошедшему

Разумеется, даже самый подробный роман дает кинематографу самые разные возможности. Нетрудно себе представить блестящую экранную конструкцию, исполненную холодного функционального пафоса в духе «Одиссеи 2001 года» Стэнли Кубрика, или киноверсию, полную смутного, сгущающегося ужаса в стиле Альфреда Хичкока.

Когда Андрей Тарковский, спустя десять лет по выходе романа в свет, захотел его экранизировать, он без обиняков написал в заявке: «Зритель от нас ждет хорошего фильма научно-фантастического жанра. Нет необходимости доказывать, что он заинтересован в появлении такого рода фильмов на наших экранах. Сюжет «Соляриса» острый, напряженный, полный неожиданных перипетий и захватывающих коллизий... Мы уверены прежде всего в том, что фильм будет иметь финансовый успех». Едва ли это было просто лицемерием. Легко предположить, что после мытарств с «Рублевым», главной полувывысканной препоной которому был на самом деле раздражающий своею «трудностью» киноязык, режиссер, далекий от намеренного пренебрежения к зрителю, захотел пойти ему навстречу как можно дальше. Он слишком кровно знал, что фильм без зрителя — как бы хорош он ни был на пленке — еще не воплотился, попросту не существует.

Знал ли Тарковский в то время, что, обращаясь к массовому, популярному жанру, к одному из лучших его образцов, он отыщет там для себя не остроту сюжетных поворотов, не неожиданность перипетий, а нечто другое: ту желанную Never-neverland, где пустяки личных размолвок, мелочь застольных споров, случайность обиходных предметов — все приобретает бытийственный и важный смысл?

Так или иначе, но Лему был выплачен гонорар за право экранизации, и снова, как во времена «Иванова детства», начались споры между автором романа и автором будущего фильма.

Тарковский с самого начала, как и в «Ивановом детстве», внес в экранизацию радикальное изменение: в романе все происходило на космической станции; в сценарии история начиналась еще на Земле.

В самом первом варианте сюжет претерпел довольно существенную деформацию. Появился новый и важный персонаж — Мария, жена Криса. Встреча с Хари на станции привела Криса к самопознанию и самоочищению: постепенно он делал ее человеком, повторяя земной цикл. В конце он возвращался на Землю к Марии прощенным и искупленным.

Возможно, Тарковский и сам отказался бы от этого мотива: избыточность сюжета оставляла слишком мало пространства для сути. Но автор вмешался прежде, чем он успел об этом подумать.

Он писал в письме к режиссеру, что сценарий «подменил трагический конфликт прогресса неким видом биологического, циклического начала... и свел вопрос познавательных и этических противоречий к мелодрамату семейных ссор».

Режиссер не стал упираться. Может быть, он и сам уже тяготился сюжетными излишками. А может быть, истосковался по делу: «Скоро студия начнет снимать «Солярис». Вы себе не представляете, пан Станислав, как я рад этому обстоятельству. Наконец-то я буду работать», — писал он Лему. Поистине вопль души!

Итак, в основном и главном сюжете был возвращен к роману, линия Марии была ликвидирована, но пролог «на Земле» Тарковский отдать не пожелал. Так же, как в «Ивановом детстве», заглянуть «по ту сторону» сюжета было для него не капризом, а настоящей потребностью. К этой особенности Тарковского мы тоже еще вернемся.

И хотя любого на его месте занимал бы, наверное, больше всего антураж космической станции и мыслящий Океан (химическая лаборатория получила задание изыскать ингредиенты его изобразительного

решения), не меньше сил режиссер потратил на поиски простейшей «натуры».

Снимая «Солярис», Андрей Тарковский впервые встретился с композитором Эдуардом Артемьевым. Самопожертвованно, можно сказать, оставив в стороне обычную киномузыку, он взял в свои руки всю шумовую партитуру картины, положив ее на «музыку жизни» вместо обычной музыки к фильму.

Это создает ту особую, пульсирующую звукозрительную среду обитания, где необычное, фантастическое не столь наглядно, сколь ощутимо. Не столько созданный в лаборатории Океан, сколько именно звук обозначает его постоянное присутствие на станции.

Место для отчего дома Криса Кельвина было найдено в 63 километрах от Москвы, в районе Звенигорода, вблизи Саввино-Сторожевского монастыря. С таким же тщанием присмотрел режиссер уголок на реке Рузе для первых кадров фильма.

...Подводные длинные травы. Осенние листья на медленной глади воды, бегучий след оранжевой раковины, стремительно ушедшей на дно. Ноги человека среди огромных сырых лопухов. Далекий голос кукушки. Расседланный конь, с цокотом промчавшийся мимо. Дождь, шумно обрушившийся на открытую террасу дачи...

Если XV век «Рублева» начинался «преждевременным» прологом «на небе», то будущее «Соляриса» начинается «запоздалым» прологом «на земле» (иерархия пространства меняется, но вертикаль остается).

Когда фильм вышел, адепты фантастики обрушились на этот «земной довесок». Тарковского упрекали в том, что он не понял романа и не смог отрешиться от привычного «антропоцентризма». Хотел ли он этого отрешения? И может ли искусство вообще отрешиться от врожденного ему «антропоцентризма»? К кому тогда будет оно обращено?

Для «трудного» режиссера Тарковского, которого упрекали — и еще будут упрекать — в пренебрежении к зрителю, подобной дилеммы, как мы видели, не было. И не в том дело, разумеется, что он перенес на Землю сюжетную завязку романа: предоставил Крису Кельвину возможность заранее встретиться с живым свидетелем тайн Соляриса пилотом Бертоном. Он вернул ему нечто большее — физическую полноту земного бытия: шум дождя, утренний голос птицы, текучую темную глубину воды, сырую влажность сада, раскидистую крону дуба, живой огонь костра, сутулость отцовской спины и желтоватую седину на его висках, отчий дом, полный воспоминаний, семейные фотографии. Все то, что не замечается, когда оно есть, и становится мучительно необходимым и важным, когда его нет.

В свое время мне пришлось принять участие в дискуссии о «Солярисе», и я позволю себе процитировать тогдашнюю статью из «Литературной газеты»: «Экология — слово, которое мы и не слыхивали прежде, становится не просто модным, но выражает какую-то насущную потребность человечества. Вода, воздух, трава и листья, о которых мы прежде думать не думали, как не думает прохожий о подорожнике где-нибудь на тропинке, обнаружили вдруг опасную хрупкость, незащищенность, и вся наша Земля, впервые увиденная снаружи, из космоса, уменьшилась от этого, как уменьшется отчий дом для выросшего человека, и получила право на ту стесняющую сердце любовь, которую Тарковский назвал «спасительной горечью ностальгии»...

Можно сказать, что в земных сценах ничего не происходит. В них происходит жизнь...

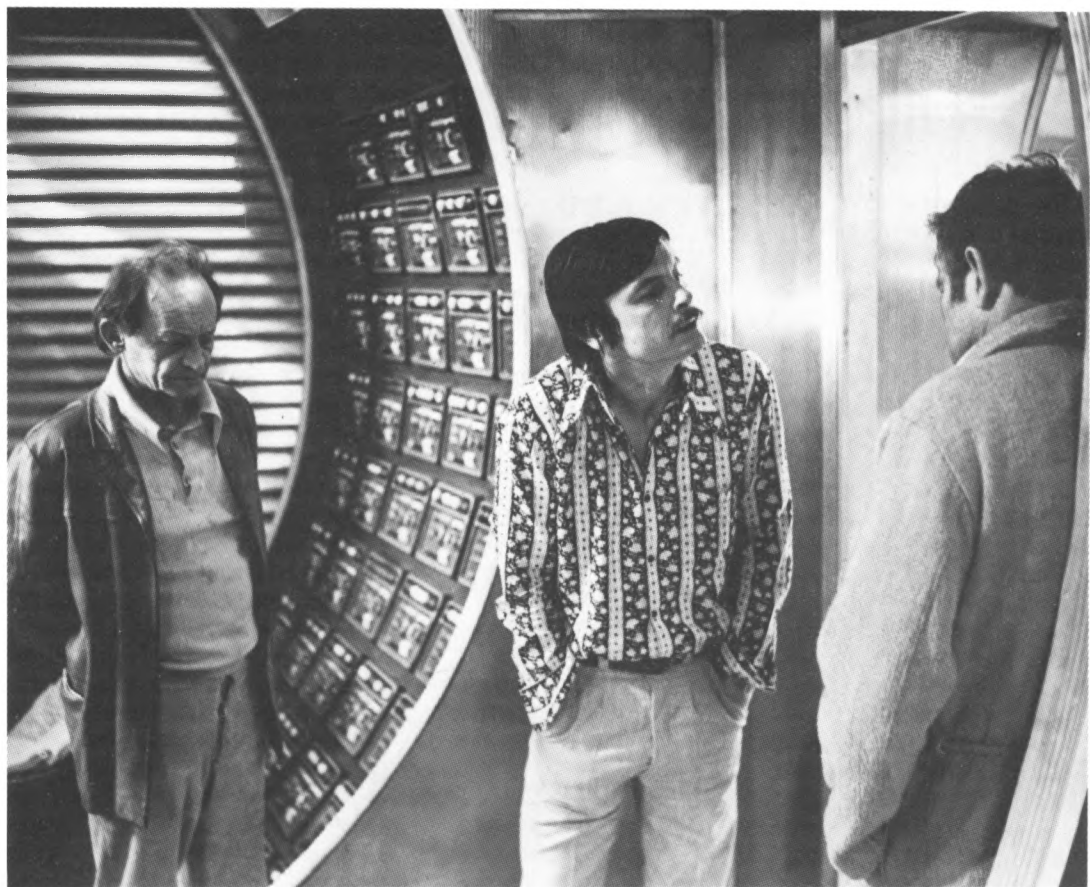
Так «до сюжета» начиналось военное «Иваново детство» — с безответности сна, с просвеченной летним солнцем идиллии. Так «после сюжета» кончался «Андрей Рублев» — тихим светом «Троицы».

Вперед,
к прошедшему





*«Солярис».
На космической
станции*



Эти несюжетные «лирические отступления» кажутся такими длительными еще и оттого, что судьба человеческая между ними не знает длительности покоя.

Заметим себе: прежде говорили — «переживание», теперь констатируют — «травма», раньше писали — «угрызения совести», сейчас определяют — «стресс». Не то чтобы слова укоротились или люди стали другими. Изменилось что-то в отношениях с окружающей средой. Человек тоже ведь часть «экологической проблемы».

В фильмах Тарковского почти нет места для «переживаний». Его герои стремятся через «травмы» и «стрессы» не к житейскому покою, а к идеальной гармонии. Так прочерчивалась судьба двенадцатилетнего разведчика Ивана на войне. Так Андрей Рублев прорывался к гармонии «Троицы».

Быть может, я делаю ошибку, предположив, что не фантастические пейзажи Соляриса, даже не тайны подсознания, а почти мифологическая ситуация смертей и воскрешений Хари первоначально привлекла Тарковского в романе Лема. Но я не ошибусь, сказав, что эта ситуация уже заранее существовала в его поэтическом воображении. Маленькая Хари вновь и вновь побеждает ужас и смерть «усильем воскресенья» (Пастернак).

Пусть даже — на уровне документов — мое предположение не оправдалось (хотя, разумеется, дело вовсе не исчерпывалось для Тарковского ни практическими выгодами научной фантастики, ни даже ее философскими возможностями). Как видно из той же заявки, его особенно инте-

*На съемках фильма
«Солярис».
А. Тарковский,
Д. Баннионис,
Ю. Яревет*



ресовал «идеал нравственной чистоты, которого должны будут придерживаться наши потомки, чтобы достичь победы на пути совершенствования разума, чести и нравственности»...

Вывод таков: «Чтобы творить будущее, нужны чистая совесть и благородство стремлений».

Разумеется, и в романе Станислава Лема кроме интеллектуальной проблемы встречи с Неизвестным было свое «человеческое, слишком человеческое» содержание, очень типичное для начала шестидесятых, когда был написан роман. Иначе быть не может: подлинная литература, даже научно-фантастическая, создается не в реторте, а в обществе. В самом общем виде эту глубокую человеческую ноту романа можно суммировать модным тогда словечком «некоммуникабельность». Нельзя найти контакт с Океаном. Но люди на корабле отделены непониманием не только от планеты Солярис — они фатально разобщены своими постыдными помыслами и тайными грехами. И любимая женщина, умершая на Земле и возвращенная Крису Кельвину странной игрой природы, оказывается буквально сделана из другой материи — из нейтрино. Материализация метафоры, которая во множестве сюжетов начала шестидесятых существовала как коллизия психологическая.

Тарковского не волновала она ни прежде, ни теперь. И если для автора героем был Крис Кельвин, от лица которого написана книга, то для автора фильма — без всяких специальных акцентов, впрочем — истинной героиней оказалась Хари. Это она старается понять Крису, заполнить *tabula rasa* своего «земного опыта», взглянуть снаружи, из космоса,

*На съемках.
А. Тарковский,
Н. Бондарчук*

Вперед,
к прошедшему



что же такое человек. Хари материализуется — сначала лишь как внешняя оболочка — на заброшенной, но зато обжитой станции, очеловеченной настолько, насколько это удалось ее обитателям. И шорох бумажных полосок, напоминающий космонавтам о шелесте листьев, подобно тому как стенограмма напоминает живую речь, — формула этой обжитости.

Жизнь человеческого духа всегда протекает у Тарковского в берегах природы и искусства, и космический корабль в фильме заполнен воспоминаниями о Земле, плодами ее культуры, а не только плодами техники — безупречными механизмами. Вот почему собственно технический антураж фильма не так уж занимал его.

Режиссер не старался особенным образом представить себе людей будущего: ему довольно было и того, что они просто люди и как две капли воды напоминают нас с вами, дорогой читатель.

То же относится и к станции.

Есть в русском языке такое жаргонное, сугубо бюрократическое выражение: «б.у.» — «бывший в употреблении». Главная забота режиссера — чтобы на космической станции с ее рациональной белой мебелью, серебристой тканью комбинезонов, пультами, датчиками, ракетами все было так же «б.у.», как на монастырском подворье одна тысяча четыреста такого-то года.

Надо отдать справедливость режиссеру: в эпизодах, когда маленькая Хари, запертая Крисом в его каюте, прорывает металлическую дверь и валится замертво, когда она пытается покончить с собой, выпив жидкий

*На съемках.
А. Тарковский,
Д. Банионис*



кислород, и потом мучительно и неотвратно оживает, равно как во всей атмосфере запустения и страха на станции, — он показал, что ему вполне доступна техника «фильма ужасов». Секрет ее он открыл для себя там же, где секрет исторического фильма: в непререкаемой, почти натуралистической достоверности абсурда. Но показал он другое: как Хари, попав в центр столкновения характеров и точек зрения на станции сначала в качестве «пришельца», постепенно становится человеком.

Нельзя стать человеком, не зная, что такое «любовь к родному пепелищу, любовь к отеческим гробам». Вместе с Крисом она, родившаяся из ничего, постигает странную подробность зимнего утра, разбросавшегося по выпуклости Земли на картине Брейгеля. Коротенькая пленка, захваченная Крисом на станцию, сохранила то, что интимно и неповторимо, а между тем принадлежит человечеству и о чем не раз уже писали поэты: и «дым костра», и «образ матери склоненный», и «небо — книгу между книг» (А. Блок).

Но и этой — спасительной — горечи ностальгии мало. Хари учится трудному искусству совести.

У Тарковского Крис Кельвин, предоставив Сарториусу довольно банальную и проигранную позицию «чистой науки», делает в «соляристику» единственный вклад, который обещает «конструктивность»: он дает пробудиться в себе чувству вины, совести и любви. И это-то самое человеческое свое достояние Крис предоставляет науке: он соглашается подвергнуться эксперименту, и мощное излучение транслирует его душевный мир Океану.

А когда он просыпается, Хари на станции уже нет: она еще раз, и уже навсегда, исчезла, добровольно подвергнувшись аннигиляции. Жертвуя собой, она уже ведет себя как человек.

Значит, Океан отозвался на ту самую особенную черточку, на память сердца, на горечь ностальгии Криса Кельвина, в которых навсегда закодированы мать и любимая, вина и искупление, родной дом и родная Земля, ее шорохи и запахи, и шум дождя, обрушившегося на открытую терраску...

*«Солярис».
Снаут —
Ю. Ярвет*

*Бертон —
В. Дворжецкий*

Вперед,
к прошедшему



Только дождь идет в доме, а Крис стоит снаружи, в саду, и смотрит сквозь стекло на отца, не замечающего, как тугие струи хлещут его по плечам. Образ неизведанного: родной и странно-зеркальный мир, вызванный из небытия живым Океаном Солярис.

Так кончается фильм. Ожиданный контакт? Сентиментальный happy end? Пограничная встреча «своего» и «чужого» миров? Смерть, может быть? Или все тот же внутренний закон художника, постигающего гармонию «усильем воскресенья»?

Фильм был выпущен на экран 20 марта 1972 года и, как бы в компенсацию за мытарства «Андрея Рублева», сейчас же представлен на Каннский фестиваль.

Впрочем, за десятилетие, протекшее с блистательного дебюта Тарковского в Венеции, идея кинофестивалей успела потускнеть и выдохнуться. От них уже не ждали открытий и потрясений, и если фильмы-лауреаты

«Солярис».
Снауг —
Ю. Явлет,
Хари —
Н. Бондарчук,
Сарториус —
А. Солоницын



начала шестидесятых прямо с фестивального экрана входили в историю, то теперь зачастую это были просто добротные, остроумные, любопытные картины. Названия их мало кто запоминал, имена авторов освещались коротким блеском удачи, иногда финансового успеха, но не славы.

«Солярис» не произвел той сенсации, которая была уготована «Рублеву», но был встречен серьезно и почтительно. После «Одиссеи» Кубрика, с которой Тарковский открыто спорил, иным показались недостаточно эффектными декорации космической станции. Для фильма тайн и ужасов казались медлительными ритмы; иные считали его просто скучным. Но если не как автора кинематографической сенсации — понятие, потерявшее изрядную усущку и утреску, — то как большого художника, моралиста и гуманиста Тарковского признали все.

И сейчас — перед тем как перейти к «Зеркалу» — мне хотелось бы более расширительно, чем в старой рецензии, доформулировать «моралистическую и гуманистическую» мысль, которую возбуждает научно-фантастический фильм Тарковского.

*Хари —
Н. Бондарчук,
Крис Кельвин —
Д. Банионис*

Вперед,
к прошедшему



«Солярис»



Режиссера часто упрекали за пристрастие к жестокости — мировое кино давно уже оставило его позади. Однако стоило бы задуматься о природе этого явления.

«Солярис»

Физическая боль кажется нам грубым несовершенством, ошибкой, допущенной природой. Но когда медицина нашла наконец средство обезболить лечение зубов, оказалось, что она лишила организм предупредительного сигнала опасности. Боль нужна жизни для целей самосохранения. Отсутствие чувства боли само есть болезнь, иногда смертельная. Поэтому Крис Кельвин у Тарковского вместо того, чтобы обнаружить, подобно Сарториусу, бесстрашие познающего разума, обнаруживает бесстрашие чувства и заново учится страдать.

В нашем искусстве много было героев, проявлявших мужество преодоления страдания, и меньше — имеющих мужество страдать своей и общей виной, что всегда составляло традицию большой русской литературы. Между тем без этих мучеников совести человечество рисковало бы лишиться предупредительных сигналов опасности. Стараясь быть ближе к Крису, Хари учится не только спасительной горечи ностальгии, но и страданию и состраданию.

Вперед,
к прошедшему

И если даже отрешиться на секунду от законного человеческого антропоцентризма и вообразить на минуту, как в романе, что жизнь на нашей маленькой Земле — всего лишь частный случай, издержки метода проб и ошибок некой бесстрастной Вселенной, то что возьмет себе Вселенная из суммы наших радостей и страданий, заблуждений и прогресса? Не эту ли гейневскую нелогичную зубную боль в сердце, именуе-



мую совестью и стоящую на страже разума, который в своей гордыне способен нечаянно уничтожить самого себя? И не для этой ли черточки, как любил говорить Достоевский, человек — космосу?

А. Тарковский — о фильме «Солярис»

1. «Плохи ли, хороши ли мои первые два фильма, но они в конечном счете оба об одном и том же. О крайнем проявлении верности нравственному долгу, борьбе за него, вере в него на уровне конфликта

*«Солярис».
Блудный сын.
Отец —
Н. Гринько,
Крис —
Д. Банионис*

личности, вооруженной убеждением, личности с собственной судьбой, где катастрофа означает несломленность человеческой души.

И Иван и Андрей все делают вопреки безопасности. Первый — в физическом, второй — в нравственном смысле слова. Она — в поисках нравственного идеального варианта поведения».

«Что же касается «Соляриса» С. Лема, то решение мое экранизировать его вовсе не результат пристрастия к жанру. Главное то, что в «Солярисе» Лем ставит близкую мне проблему. Проблему преодоления, убежденности, нравственного преображения на пути борьбы в рамках собственной судьбы. Глубина и смысл романа С. Лема вообще не имеет никакого отношения к жанру научной фантастики, и полюбить его только за жанр — недостаточно».

2. «Почему-то во всех научно-фантастических фильмах, которые мне приходилось видеть, авторы заставляют зрителя рассматривать детали материальной структуры будущего. Более того, иногда они (как С. Кубрик) называют свои фильмы предвидениями... Мне бы хотелось так снять «Солярис», чтобы у зрителей не возникало ощущения экзотики. Конечно, экзотики технической».

Например, если снять посадку пассажиров в трамвай, о котором мы, допустим, ничего не знаем и никогда его не видели, то получится то, что мы видим у Кубрика в эпизоде прилунения космического корабля. Если снять то же самое прилунение как трамвайную остановку в современном фильме, то все станет на свои места».

3. «Я замечал по себе, что если внешний, эмоциональный строй образов в фильме опирается на авторскую память, на родство впечатлений собственной жизни и ткани картины, то он способен эмоционально воздействовать на зрителя. Если же режиссер следует только внешней литературной основе фильма (сценария или экранизируемого литературного произведения), пусть даже в высшей степени убедительно и добросовестно, то зритель останется холодным».

То есть коли уж ты неспособен — объективно неспособен — воздействовать на зрителя его собственным опытом, как в литературе, в принципе не можешь добиться этого, то следует (речь идет о кино) искренно рассказать о своем».

Э. Н. Артемьев

композитор на фильмах

«Солярис»,

«Зеркало»,

«Сталкер»

— Эдуард Николаевич, вы сделали с Тарковским три его последних русских фильма...

— Да. Мы близко познакомились, когда он меня пригласил на «Солярис». До этого мы встречались пару раз, так что это приглашение меня очень удивило. Правда, он знал, что я занимаюсь электроникой. А может быть, общие друзья ему обо мне говорили. И он сразу же подписал договор — без прикидок. С первой встречи Андрей наталкивал меня на мысль, что музыка в традиционном понимании этого слова ему от меня не нужна: композитор же нужен как организатор звукового пространства кадра. Я в то время не был готов к этой идее и полагал, что ему нужно нечто подобное импрессионизму — музыкальная живопись (типа Дебюсси и Легетти, к примеру). Начал пробовать. Но он сказал: «Да нет, мне слышится что-то близкое к тому, что Слава делал в сцене «Ночь на Ивана Купала».

Вперед,
к прошедшему

До этого Андрей Арсеньевич работал с Овчинниковым. Замечательный композитор, я с ним учился и знал его симфоническую музыку. В «Андрее Рублеве» он коснулся звуковой среды. Я думаю, Андрей Арсеньевич его натолкнул на это: как режиссер, он и в дальнейшем стремился к созданию звукового мира, который неразрывен с изображением.

С первого разговора он меня ошарашил. Сказал: «Говоря честно, Овчинников мне абсолютно подходит, но просто по житейским обстоятельствам я не могу с ним работать». Это было трудное для меня начало — долгое время у меня оставался комплекс неполноценности...

— Вот тебе и нá, а мне казалось, что он именно с вами реализовал свои идеи.

— Не знаю, но чувство ущербности было у меня, и я часто думал: а как бы Овчинников это сделал?

— Как иногда извне все кажется по-другому!

— Тарковский показал мне на «Мосфильме» «Андрея Рублева» (картину тогда только что разрешили). Андрей Арсеньевич сказал: «Я бы хотел в «Солярисе» еще точнее решить музыку, и мне кажется, что это возможно сделать минимальными средствами: может быть, один-два ярких звука. Они могут быть внутренне сложными, но главное — чтобы выражали характер и смысл эпизода, которые сопровождают. Словом, должны нести функцию темы».

Ну, мы искали, например, звуки для начала: в кадре ручей, трава. Сначала думали, чтобы это был не просто ручей, а некий образ ручья, то есть туда надо вкрапывать какие-то оркестровые шорохи и другие чисто музыкальные звуки. Но потом мы это отложили: появлялось что-то нарочитое.

Всю картину мы разделили как бы на две части: конкретные природные шумы Земли и некий иной мир, космический, который решался уже синтетическим методом. Я делал его средствами инструментальными: оркестр, хор, синтезатор. Это была не линейная музыка, в понятиях композиторского мастерства или музыки как искусства, а искусство соединения звуков, связанных образно. Я сначала все равно пытался решать это музыкальными законами: то есть выстраивал материал, например, по звуковысотной зависимости, ритмически его организовывал. Потом, в следующих картинах, я от этого отказался, ибо в технике важны или, точнее, стоят на первом месте образные связи, а не музыкальные законы. Постепенно мы все-таки договорились. Правда, Андрей Арсеньевич мне никогда не говорил, нравится ему моя музыка или нет, хорошо или плохо. Он просто говорил: «Это оставим, это уберем». Это тоже было необычно, и чувствовал я себя как-то неуютно.

— Когда он давал вам задание музыкальное, оно было четко?

— Нет, четких музыкальных заданий он не давал. Просто рассказывал свое ощущение эпизода и спрашивал, как бы его решить музыкально. Он старался говорить на доступном мне как музыканту языке, вызывать какие-то ассоциации; ведь музыка не конкретная вещь.

Андрей Арсеньевич вообще работал наиболее странно из всех режиссеров, с которыми я встречался. Он, например, никогда не приходил на запись. Я его спросил однажды: «Тебе что, неинтересно?» — «Но это же не концерт. Мне важно, как музыка будет соединяться со всеми средствами в картине: изображение, речь, реальные шумы. Тогда я могу решить, подходит или нет. А так я могу ошибиться: мне понравится, но к кадру это не подойдет».

Хотя нет, был один случай, когда он пришел на запись. Это было на «Сталкере», когда мы чувствовали, что на словах не можем договориться. Он тогда был увлечен дзэн-буддизмом, я тоже подходил к этому, но с другой стороны — со стороны музыки. Мы обменивались лек-

циями Померанцева. И Андрей предложил: «Ты знаешь, мне нужна музыка, как бы соединяющая две культуры: Востока и Запада». Я не представлял, как это сделать. Пробовал ввести восточный инструмент. Потом нечто чисто электронное, некий ирреальный образ (дзэн-буддизм — это как бы растворение «я» в мировом пространстве) — тоже повисло. Потом однажды я показал Андрею католическую мелодию XIV века «Pulherima Rosa», которая, на мой взгляд, несла в себе очень важные черты религиозной западноевропейской музыкальной культуры — графическую четкость мелодии, глубоко сдержанную духовную направленность и стройную логику, где нет места случайностям. Помню, как Андрей несколько раз задумчиво и крайне внимательно ее слушал. Потом после несколько затянувшейся паузы сказал: «Да, это, видимо, то, что надо, но следует поискать иную форму изложения ее, может быть, давать только намеками, сохранив только инструмент (в записи тему исполняла «прямая» флейта)...— Потом опять после паузы: — Да, но это только часть проблемы: что делать с Востоком, как с ним соединить эту музыку?» Тут мне показалось, что я все понял и теперь остается взять какой-либо восточный инструмент, написать для него что-то подобное аккомпанементу — и все получится само собой... Но ничего не получилось из такого механического соединения. Кстати, это был единственный случай, когда Андрей пришел на запись! Внимательно и молча, не сделав ни одного замечания, пробыл все четыре часа смены (мы записали где-то около 20 минут). Затем отозвал меня в коридор, чтобы никто нас не слышал, и сказал: «Старик, все это никуда не годится, но зато теперь ты и я знаем, что этот путь неверный; а такой опыт дорогого стоит».

Такой опыт дорогого стоит. Об этом разговоре не узнал ни музыкальный редактор, ни директор картины, ни дирижер. Таким образом, он оградил меня от неизбежных неприятностей, а оркестр не лишил заработка, подписав протокол смены записи. Надо сказать, что случаи неудачных смен бывают, но это всегда экстраординарные события, заканчивающиеся крупным скандалом и прочее.

Я был очень расстроен случившимся и, вполне понимая, что меня постигла крупная неудача, не представлял себе, как же теперь решить такую непростую задачу. Помог мне сам Андрей, сказав: «Давай искать ключ в образной сфере, например, представим образ застывшего в динамическом равновесии пространства».

— Какой это эпизод фильма?

— Ну, сон Сталкера и титры картины. И тогда мне пришла такая идея: я вспомнил свое ощущение от индийской музыки с постоянно часто звучащим одним опорным тоном или звукорядом, которая ассоциировалась у меня с напряженно живущим застывшим пространством. Это было решение! На синтезаторе я сделал сонорно-акустическое пространство, по спектру близкое к тембру индийского инструмента тампур. Теперь это сонорное пространство вдруг объединило то, что казалось невозможным: акустические инструменты Востока и Запада (тар и флейту) и стилистически противоположный тематический материал. Сейчас это кажется элементарным, но элементарное труднее всего найти. Я долго блуждал в поисках решения: фильм сложный, много слоев, и идея его не словесная, а образная.

Мне всегда было непросто работать с Андреем Арсеньевичем еще и оттого, что он говорил: «Смотри картину сам; в таких-то эпизодах музыка должна быть обязательно, а дальше не знаю, сам выбирай». Я выбирал, а на перезаписи он иногда оставлял из десяти эпизодов один. Это и был на самом деле творческий процесс создания фильма.

С особой благодарностью я вспоминаю и тот важнейший и, возможно, решающий для меня опыт, когда Андрей Арсеньевич в семидесятых

Вперед,
к прошедшему

годах впервые дал мне возможность эксперимента электроники с оркестром: такое тогда можно было только в кино. Но сам он говорил: «В дальнейшем я хотел бы вообще отказаться от музыки. Музыка у меня в кадре только там, где я эмоционально не дотягиваю, где мне не хватает языка, где средства кино оказываются бессильными». Но в принципе он, где мог, старался обойтись и без музыки — я смотрел «Ностальгию», там очень мало музыки, в основном шумы. Вообще же Андрей Арсеньевич видел задачу композитора в том, чтобы выразить через акустическое — философское; музыка ли это в традиционном смысле или шумы — это вопрос средств.

Сейчас это кажется естественным, но музыканту трудно отказаться от музыки. Раствориться в кадре мне было довольно трудно.

Вспоминаю на «Зеркале» эпизод перехода через Сиваш, документальный, но совершенно библейский по смыслу: пространство бесконечное, космическое — как его решить звуково? И мы тоже пришли к одному звуку. Эпизод большой, десять минут, и всего один аккорд, оркестрованный разными тембрами. К этому решению тоже шли долго, но вроде не обманулись. Это даже музыкой в общепринятом понимании не назовешь. Там нет никакого развития, но в таком виде это работает довольно точно.

— Ну да, трудно представить пластинку: музыка к «Сталкеру»...

— В моей биографии это момент чистой киномузыки, которая отдельно не может существовать.

Вообще-то с Андреем Арсеньевичем мы встречались очень мало, личных контактов просто наперечет. Он мне звонил: «Я начинаю картину, почитай сценарий». Потом мы очень долго говорили по сути сценария. Речь шла даже не о стиле, а как вписаться в кадр, одухотворить его музыкальным приемом.

Вообще-то у него был один любимый композитор: Бах. И никого другого. В его картинах Бах есть обязательно или другие старые мастера: Монтеверди, Альбини; если живопись, то Леонардо, например. Здесь логика простая: кино — молодое искусство без исторических корней, и он сознательно хотел искусственно воссоздать их. В этом смысле музыка и живопись, которую он любил, давали связь эпох.

— Он был музыкален?

— Без сомнения. Он даже говорил, что если бы не был режиссером, то мечтал бы стать дирижером. И, наверное, мог бы быть таковым, как и режиссером — с волей и воображением. В кино, как и в музыке, чувство темпа и ритма — наиважнейшее, это категории пространственные.

— Его картины — особенно на Западе — считают медлительными.

— Для тех, кто занят коммерческим кино, конечно. Все мы спешим. Конечно, в них входит трудно.

Но вот был такой случай: японский композитор Исао Тамита — мощный, теперь очень знаменитый — прислал Андрею Арсеньевичу свою пластинку, называется «Солярис». Он посмотрел фильм, тот ему понравился, музыка моя, видимо, не очень, и он сочинил свою версию; а в письме написал, что сделал бы так. Андрей позвал меня, говорит: «Вот послушай. Какой-то Тамита прислал». Музыка очень впечатляющая, записана великолепно и, что меня удивило, сочинена по мотивам моей музыки к фильму.

Кроме того, Тамита прислал еще и пластинку «Планета» — блистательная аранжировка на электронику английского композитора Холста. В начале семидесятых годов электроника была чисто академическим искусством, кабинетным, и Тамита, я считаю, поднял ее на совершенно новую ступень. Сейчас он всемирно известен. Так что случается и такое знакомство с выдающимися коллегами.

— Но в «Солярисе» звук очень важен. Например, Океан, мне кажется, не слишком удался изобразительно. Он в основном сделан звуком.

— Первое, что Андрей Арсеньевич попросил меня сделать, когда мы познакомились, был именно Океан. Я не вылезал из студии и к этому звуку тоже пришел случайно. Это очень сложный звук. Там в основе по-разному записанные звуки рояля, потом сведенные и обработанные,— это сложная электронная техника. Андрей Арсеньевич попросил: «Запиши мне минут на 15 фонов Океана, чтобы я мог вводить их когда надо». И я сделал звуковой мир Океана очень разнообразно. Мы с Андреем Арсеньевичем отмечали: эту волну сюда, эту сюда... Звук Океана вошел как основа и в сон Криса, хотя это отдельная музыка (там еще хоровые и оркестровые пласты).

Сейчас в фильме сокращен эпизод «Зеркальная комната», а была полная его версия, по-моему, очень сильная. Это тоже был трудный момент. Просто музыкально он не получался, и мы с Андреем вводили его на перезаписи. Зарядили двадцать пленок — я подготовил очень много разных фактур, чтобы был маневр,— и вдвоем мы это делали, можно сказать, в соавторстве. Там у нас даже рок-музыка была, конечно, завуалированная, запрятанная очень глубоко, так что ее не слышно, но она давала ощущение ритмической организации. Там очень сложный звук был, и вообще этот эпизод казался мне одним из самых удачных.

Тогда Маша Чугунова взяла несколько паспортов, где все расписано: какой звук, шум, куда идет (рука Андрея Арсеньевича там тоже была) — не знаю, сохранились ли они. Так что у Андрея тоже были моменты чистой импровизации, хотя рацию у него преваляло.

— По вашему, он был рациональный художник?

— Да. Мы много с ним спорили. Он говорил, что хочет изгнать всякое чувство из своих картин, чтобы освободить дух. Это понятно, но искусство не философия, оно живо чувством. А он говорил: «Чувственное искусство — это этап пройденный. Возьми Баха — где там чувство? Там только мотор, движение, напор, организация формы — вот эта рациональность, а чувства нет никакого». — «Но ответное-то чувство вызывает». — «Да, потому что оно возникает как результат. Вот Моцарт — совсем другое». Здесь мы так и не сошлись. Для меня, если в искусстве нет чувства, заложенного автором в самом материале, то оно и резонанса у слушателя не вызовет. Он говорил: «А Бах достигает, вот и все». На этом спор прекращался.

Действительно, в последних его картинах — «Ностальгия» или «Жертвоприношение» — нельзя сказать, что какой-то эпизод захватывает чувством, возникает иное: действительно духовность. Она не в философских монологах и рассуждениях о Боге. Она возникает и растет по мере движения картины. Ничего специального. Камера делает минимум движений, и актеры естественны и довольно статичны, но если происходит движение, то это маленькая кульминация.

В этой связи вспоминаю еще один разговор с ним. Он говорил, что мечтает снять фильм с единством времени и места. Это было под Рязанью; у него там был дом, где я бывал пару раз в связи со «Сталкером». Он мечтал снять картину, равную зрительскому времени; причем так себя ограничить, чтобы, снимая овраг, спуск к реке, траву, ребенка, передать ощущение космического. Минимальными средствами подняться до космических высот. Он приводил пример Энди Уорхола. Есть у него такой экспериментальный фильм «Сон».

— Да, человек спиной минут двадцать без движения, потом переворачивается...

Вперед,
к прошедшему

— И все в зале вздрагивают, это кульминация. Быть может, это и не искусство, но чувство времени и формы удивительное.

Я человек эмоциональный, может быть, чересчур, у меня в «Зеркале» состав оркестра был гипертрофированный. Мне хотелось сделать мощную кульминацию. А он говорит: «Мне не важны средства. Можно, чтобы звучало очень тихо и стало затем чуть громче: важно соотношение. Это то же самое, как если ты посадишь гигантский оркестр и будешь его раздувать». Я по этому поводу и вспомнил об Уорхоло: относительность динамического ощущения, а не само движение.

Еще Андрей Арсеньевич вспоминал об иконе, говоря о духовности: «Там же нет никакого чувства; все строго, даже схематично, но какая глубина и ощущение свободного духа».

Я так вспоминаю: он к этому шел, устремленно шел к какому-то простейшему языку. Шел, но, я думаю, не пришел. Смерть все прервала. Он действительно освободился от чувственного.

— От душевности — к духовности? Пожалуй.

Но заметьте, как возросла у него роль слова: целые притчи появились в последних фильмах.

— Наверное, киноязык не готов к выражению философских идей. Может быть, впоследствии Андрей Арсеньевич вообще от кино отказался бы, стал бы только писать — кто знает? Он вообще-то развивался очень последовательно. Я его спрашивал: «Ты хочешь это вроде документального кино, что ли, делать?» — «Да, что-то такое, с минимумом разыгрывания. Чтобы возникло что-то космическое».

Наверное, у каждого человека бывает мгновение такого прозрения: почувствовать себя равным космосу. Но как передать это средствами искусства? Это самая тайна-то и есть...

Простого приходится достигать сложным путем — это противоречие искусства.

В «Зеркале», например, музыка авторская поначалу вообще не предполагалась. Андрей хотел ограничиться только подборкой музыки Баха, Генделя, Альбини. Но потом пригласил меня и сказал: «Знаешь, я еще не представляю, какая авторская музыка мне нужна, но что она нужна — в этом я убежден».

Когда работаешь в кино, то очень важно не только понимать режиссера, но и адекватно чувствовать, мироощущать, что ли, отснятый материал. Андрей обычно никогда не советовался ни с кем, куда и какую подобранную им музыку ставить. Он говорил звукорежиссеру, чтобы он нашел и переписал то-то и то-то, ставил эту музыку в картину, и всегда безошибочно. Видимо, постоянно слушая музыку, он уже к конкретно поразившему его произведению знал, какой будет кадр и как он будет его снимать. Связь здесь явная и неразрывная.

В «Зеркале» я уже не брал на себя все, как в «Солярисе», где я тогда с ходу взялся за все шумы, музыку, эффекты, не представляя себе, какая эта работа. В «Зеркале», потом в «Сталкере» я работал с замечательными звукорежиссерами С. Литвиновым и В. Шаруном. Делаем, например, проход через Сиваш, и я прошу, чтобы все шумы были в среднем регистре, а мне бы освободили динамическое и акустическое пространство в высоком и низком регистре, я там буду работать.

Мы замечательно понимали друг друга со звукорежиссерами. Правда, больше я так никогда не работал, потому что ни фильмов таких, ни задач мне больше не встречалось.

Кое-что из этой методики я применял потом в других картинах. И, конечно, не будь опыта Овчинникова, я бы к ней, может быть, шел намного дольше... Иногда случались вещи удивительные. Например, в «Сталкере» есть проезд на дрезине, и Андрей Арсеньевич мне сказал: «Мне нужно

ощущение, что из мира реального мы попадаем в нереальный». Сначала я какую-то музыку написал, а потом мне пришла идея: звук рельсов на стыках. Я обработал его на синтезаторе. Постепенно он начинает дробиться, потом возникает еще эхо, а через эхо я вышел на другое, «фантастическое» пространство. Ничего подобного я потом не делал: это же чистый реальный звук рельсов (потом там возникает электронный звук, но далекий, неуловимый). Из конкретного звука создать совершенно иной мир — мне один раз удалось такое.

А вот когда Андрей Арсеньевич попросил озвучить проход Сталкера через паутину, то мы пробовали-пробовали и сделали банальное: маленький хоровой вскрик, когда она падает. Это ни его не удовлетворило, ни меня. Но ничего другого так и не нашли. Если честно, задача и сегодня для меня загадочная: звук паутины.

Что-то я пробовал, но осталось втуне: например, проход через трубу. Я написал это на повторяющихся остинантных ходах, как бы символизирующих бесконечность, но Андрей Арсеньевич все снял: там остались только шумы.

— Но у меня ощущение, что организация шумов партитурна...

— Конечно! Но, заметьте, в кадре, как правило, все это задано заранее. Кадр у Андрея Арсеньевича не только визуален, он аудиовизуален. Искусство в том, чтобы подобрать окраску будущих звуков.

Вот в «Солярисе», помните, проезд по туннелям в Токио? Я сделал, но чего-то не хватало, какой-то энергии. Андрей Арсеньевич говорит: «Надо чего-то тяжелого в ощущении». И, знаете, что мы закатили? Проезд танков. Конечно, очень глубоко, так, что их не узнать — но это то, что дает ощущение тяжести. Это эпизод, организованный очень сложно: сколько там заложено шумов, подложек музыкальных — целые полотна были нами расписаны. Это уже не повторить: там были прозрения. На «Солярисе» я был на всех перезаписях. Коллекция звуков у меня была огромная — каких-нибудь шумов листвы десятки. Андрей работал очень детально. Все слушал, все сводил, сам сидел на микшере: добивался нужного ощущения, а не просто давал задания. Например, для прохода мальчика в «Зеркале» он попросил меня написать «детские страхи». Я чего-то искал, сочинял, а однажды он пришел и говорит: «Я понял, нужна детская дудочка». И этой дудочкой и кончилось — он оказался прав.

— А скажите, вы никогда не пытались на основе этих звуковых партитур сделать пластинку?

— Когда-то хотел сделать «Солярис», но тогда это никому не было нужно, а теперь это все технически не проходит.

— Нет, я имею в виду другое: по этим мотивам сделать пластинку, что-то вроде «Мир Тарковского», его памяти.

— Я просто написал одно сочинение его памяти. А это, кстати, мысль неожиданная, мне в голову не приходила. Но интересная.

— Но ваша работа у него была очень необычна.

— В кино. Но надо, чтобы она была интересна как произведение. Я буду думать.

— Мы с вами дошли, так сказать, до логического конца, вернемся на минуту к началу. Когда вы входили в фильм?

— Я говорил: я читал сценарий. А потом смотрел сложенный уже, практически смонтированный материал.

— А съемки?

— А съемки мне ничего не дают. На съемках я никогда не бывал. Когда фильм был сложен, я смотрел его на столе, но несколько раз: когда видишь кадр, можно иногда все решить одним звуком.

— Так что вы квиты. Андрей Арсеньевич не приходил на запись, вы — на съемки. Но можно сказать, что вы любили работать с Тарковским?

Вперед,
к прошедшему

— Конечно. Во-первых, то, что он предлагал, было близко мне по языку. Я не очень люблю работать с живым оркестром. Кроме того, это была замечательная школа. Когда была возможность работать с морем звуков, это был для меня просто подарок судьбы. Я люблю звук сам по себе — сонаристику, а не ту или иную мелодию. Мне были интересны задачи, которые Андрей Арсеньевич ставил: когда возникает то третье состояние, которое в XIX веке решалось мелодией. Здесь я не подделывался под Тарковского, мне это просто близко.

Ну и, конечно, общение с ним, хотя близкими друзьями мы не были. Но я понимал его: культурные слои, его ощущение философских категорий, его мышление. Я оценивал человека, с которым работал.

— А какое человеческое впечатление он на вас производил?

— Это трудно сформулировать внешне. Сложным он не был, нет. Всегда очень приветлив, разговорчив. Ему уже было почти сорок, но он еще, бывало, любил потряхнуть стариной, любил застолье, в этом смысле был компанейским. У меня осталось светлое, можно сказать, светлейшее воспоминание о нем. Он пригласил меня на «Ностальгию», но итальянцы не захотели. Где-то в середине работы у него была остановка, он приезжал в Москву, сидел у меня целый вечер. Сказал, что уж следующую картину обязательно сделаем вместе, хотя музыки там не будет — только организация шумов.

— Но японская есть у него в обоих фильмах. Может быть, он оценил наконец ту пластинку?

— Может быть. Мы говорили про дзэн-буддизм. Он дал мне работу Померанцева, который уже жил в Англии. Спросил про свою пластинку Баха (Хоральная прелюдия, исполняет Гродберг); я почему-то думал, что отдал ее, а недавно рылся в комнате и нашел. Я не знаю, ходил ли он в концерты, но у него был проигрыватель и коллекция Баха — в частности, много исполнений Хоральной прелюдии фа-минор, которая использовалась в «Солярисе», — ему нравился Гродберг как раз за очень строгое исполнение.

Теперь она осталась у меня как память об Андрее...

«Зеркало»

*...И мягкой вечностью опять
обволокнуться, как утробой.*

В. Ходасевич

«Зеркало» — самое полное выражение авторской личности Тарковского. Между тем ни одна из его картин не пережила такой сложной внутренней истории.

Тарковский в принципе против эксперимента там, где речь идет о кинопроизводстве. Между тем вся работа над сценарием была сплошным «опытом», намерением приблизить создание фильма к способу создания литературного произведения. Идея о равноправии кино как искусства авторского с другими видами искусства всегда владела Тарковским, и «Зеркало» воплощает ее наиболее полно.

Первоначальный замысел почти целиком был посвящен матери. «Я не могу мириться с тем, что мать умрет. Я буду протестовать против этого и доказывать, что мать бессмертна. Я хочу убедить других в ее яркой индивидуальности и конкретной неповторимости. Внутренняя предпосылка — сделать анализ характера с претензией на то, что мать бессмертна».

Между тем трудно себе представить замысел этически, а не только практически — менее исполнимый, нежели то, что под первоначальным на-

званием «Исповедь» было предложено режиссером студии в том же году, что и «Солярис».

Идея сценария, занимавшая воображение режиссера чуть не до самых съемок, обнаруживает очевидную зависимость от телевизионного мышления, начавшего оказывать обратное и сильное воздействие на кино. Тарковский предложил вниманию студии «фильм-анкету» — по сути, телевизионный жанр, — который он намеревался довести до высочайшего уровня художественности.

Предполагалось, что картина будет состоять из трех слоев материала. Один — главный и определяющий слой — анкета, предложенная его собственной матери Марии Ивановне Вишняковой, со множеством самых разнообразных вопросов. Они касались всего на свете — отношения к космосу и отношения к войне во Вьетнаме; веры или неверия в бога; личной семейной истории и истории души.

Предполагалось, что это будет нечто вроде психоаналитического сеанса, где надо вспомнить свой самый постыдный поступок, самое трагическое или самое счастливое переживание; рассказать о любви к мужу и любви к детям. И в то же время нечто вроде телеинтервью на общемировые темы — список вопросов, записанный в нескольких вариантах сценария, был огромен.

Другой слой должны были составить «имитированные» факты прошлого — то есть игровые эпизоды воспоминаний автора о своем детстве. И, наконец, третий — хроника. Оба эти слоя и образовали окончательный вариант картины.

Предполагалось, что беседа с матерью, которую под видом помощника, собирающего материал для сценария, должна вести женщина-психиатр («Ведущая»), будет сниматься в строжайшей тайне от самой «героини», скрытой камерой, в квартире, специально для этого случая оборудованной тремя кинокамерами. (В идеале — о чем речи, впрочем, не было — это, разумеется, телекамеры.)

Сама по себе идея «скрытой камеры» и «факта», понятого как факт подлинной реальности, тревожила умы. Сошлюсь на собственный опыт. Мы с Ю. Ханютиным предложили М. Ромму, после «Обыкновенного фашизма», идею документального фильма о безмотивном убийстве: нашли соответствующее «дело» и точно так же предполагали, что съемки будут вестись скрытой камерой в зале суда и дополняться интервью (или беседами — мы, как и Тарковский, предпочитали эту форму диалога) с подсудимыми, с матерью убитого и матерью убийцы, соседями и свидетелями. В какой-то момент предполагалось ввести даже игровые эпизоды самого убийства в версиях разных его участников, не говоря уже о хронике текущей жизни. Дело — по сумме причин — дошло лишь до стадии литературного сценария, который и был частично опубликован на страницах журнала «Журналист» (1967, № 1) под названием «Без смягчающих обстоятельств».

Об этом я вспоминаю лишь оттого, что сама по себе форма, предложенная Тарковским для «Исповеди», действительно, по-видимому, носилась в воздухе. Ни он о нашем замысле, ни мы о его, разумеется, ничего тогда не знали. Но и перед нами вставал тот же этический вопрос: можно ли скрытой камерой снимать слезы матери, когда выносят приговор ее сыну? Хотя то, что происходит в зале суда, происходит прилюдно, открыто и никто не заботится об интимности своих чувств.

Насколько же двусмысленнее этическое положение режиссера, который предполагает вызвать собственную мать на откровенность, вовсе не предназначенную для камеры, и потом ее опубликовать. Исповедь, обращенная к человечеству, жанр со времен Жан-Жака Руссо традиционный. Но, наверное, еще не настало то время, когда можно понудить к исповеди другого.

Вперед,
к прошедшему

Может быть, поэтому анкета, которая долго фигурировала в литературном варианте сценария, осталась на бумаге.

...В какой-то момент «дело» сценария «Исповедь» было закрыто. Тарковский приступил к съемкам «Соляриса». Может быть, именно эта рокировка замыслов сделала земные сцены «Соляриса» такими живыми и пульсирующими: они вобрали в себя разбуженные воспоминания.

«Дело» открылось вновь, как «дело» сценария «Белый-белый день...», в 1973 году. Заголовок был заимствован из стихов Арсения Тарковского:

«Камень лежит
у жасмина,
Под этим камнем
клад.
Отец стоит на
дорожке.
Белый-белый
день».

История матери — история детства — была в нем полнее, чем впоследствии в фильме, а Натальи, Игната — иначе говоря, всего «удвоения» прошлого настоящим — еще не было совсем.

Сценарий начинался белым-белым зимним днем на кладбище. «Казенной землемершею», как сказано у Пастернака, смерть встречала героя: были похороны. Сейчас это «воспоминание о будущем» могло бы показаться пророческим.

«Смерть осуществляет заключительный монтаж нашей жизни, — писал поэт, кинематографист и семиолог Пьер Паоло Пазолини, — после смерти, по истечении потока жизни проявляется смысл этого потока».

...Отсюда, из этого белого-белого кладбищенского дня и оглядывался в заповедную область детских воспоминаний лирический герой фильма.

...С гувернанткой-француженкой мальчик стоит в толпе, глазеющей, как рушат дряхлую деревенскую церковь в 1939 году.

...В дождь мать бежит в типографию, потому что ей показалось, что в весьма ответственное издание вкралась ошибка.

...В войну мать торгует букетиками цветов на рынке, и сын с ожесточением помогает ей рвать на продажу эти скудные, некрасивые цветы.

...Ночью мать возвращается лесом с детьми, и ими овладевает безотчетный (хотя и вполне понятный) страх.

...Контуженный военрук, над которым смеются школьники, спасает их, прикрыв своим телом гранату.

...Мать, ставшая уже бабушкой, приходит на ипподром, чтобы вместо дочери посидеть с внуком, и сын вспоминает, как его понесла и чуть не убила лошадь.

Все эти эпизоды, по большей части связанные с матерью, складывали гордый и жалкий образ брошенной, навевавший сыну безжалостную ассоциацию с «униженными и оскорбленными» героинями Достоевского.

Половина эпизодов — разрушение церкви *, торговля цветами, ночной лес, ипподром — по дороге отпали, зато другие — типография, продажа сережек **, военрук — выросли, видоизменились, окрепли, и если не сложились в «историю», то составили тот свободный ассоциативный

* Эпизод этот отчасти был предвосхищен картиной сноса дома в «Катке и скрипке», отчасти — образом обезглавленного храма в «Рублеве».

** Этот эпизод даже был записан Тарковским отдельно и опубликован в качестве воспоминания в журнале «Искусство кино» (1970, № 6).



ряд, к которому прибавился новый и не менее важный — отношения героя с женой, — в размолвках и душевной путанице разрыва отражающий почти зеркально разрыв родителей.

Собственно, и «сдвоение» образа матери-жены, и тема «зеркала» в «Солярисе» уже были попутно сформулированы и ждали своего более полного осуществления. Можно на множество ладов истолковать название, которое в конце концов Тарковский дал фильму, но среди них последнее место должно быть отдано соображениям пьяного Снаута из

«Зеркало».
Пожар



«Соляриса» о том, что человечеству нужен не космос — нужно зеркало самого себя. «Человеку нужен человек». Но как трудно осуществить на деле эту, казалось бы, такую простую истину!

Человеку нужен человек, а между тем

«Как сердцу высказать себя?

Другому как понять тебя?

Поймет ли он, чем ты живешь?..»

И фильм начинается в момент, когда разрыв между отцом и матерью уже совершился и должен лишь стать бытовым фактом.

На самом деле картина начинается с пролога: сеанс из лечения заики снят документально и является рудиментом телевизионного мышления. Не потому, что формально идет на экране телевизора, а по существу приема «прямой» передачи. Пролог по-своему перефразирует тему «исповеди», заявленную в самом общем виде как усилие освободиться от немоты, заговорить. В «Зеркале» несколько подобных замен,

*«Зеркало».
Мать —
М. Терехова*



которые наглядно демонстрируют механизм того, что в психологии называется «замещением».

Но собственная поэзия фильма начинается за прологом: с покосившегося плетня, с матери, глядящей в даль теряющейся в лесной темноте дороги.

Эпизод со случайным прохожим, на минуту вынырнувшим из-за поворота, не только информация: это — не отец, отец не придет, он ушел из семьи. Он кажется введенным специально для того, чтобы дать место излюбленному актеру Тарковского — Солонищину (Андрею в «Рублеве», замечательному Сарториусу в «Солярисе»). Этот странный лобастый человек как бы приносит с собой вибрацию жизни, богатство еще таящихся в будущем возможностей. Но выбор уже совершен молодой женщиной: одинокое, ревностное и самоотверженное воспитание детей.

Подобно Феллини, Тарковский мог бы назвать фильм «Амаркорд» («Я вспоминаю»). Фильм как бы откликается строчкам отца о «Белом дне»:

«Вернуться туда невозможно
и рассказать нельзя...»

Отказавшись от похорон и «заместив» их кризисом героя в финале, Тарковский не отказался от соприсутствия в фильме. Он «вспоминает» самым буквальным образом — зрительный ряд реализует в образах закадровый монолог.

*Мать —
М. Терехова*

**Вперед,
к прошедшему**



Разумеется, для нашего поколения фильм имеет еще особую, неизъяснимую прелесть узнавания, тождества детских воспоминаний. Его можно назвать «Мы вспоминаем». Бревенчатые темные сени, пахнущие смолой, пылью и керосином; кружевные, вздутые ветром занавески; узкое стекло лампы-пятилинейки; слюдяное окошечко керосинки со скудным чадящим пламенем; и стеклянные кувшины, бессмысленно повторяющие традиционную форму кринки, в которые ставили букеты полевых цветов; и сама кринка с остуженным на погребке парным молоком, вся в крупных прохладных каплях; и полотняное с шитьем платье матери — такие тогда продавали в «купонах», — и волосы, небрежно уложенные узлом на нежном затылке, — вся эта смесь полугородского, полудеревенского быта в лесной, еще просторной тишине подмосковных и всяких прочих дач, все это хрупкое предвоенное бытие нашего детства с редкой, почти волшебной вещественностью передано камерой оператора Г. Репберга.

«Остановись, мгновенье!» — не кино ли предвосхищал Мефистофель, когда заключал сделку с Фаустом? Для Тарковского, во всяком случае, это так. Он смакует порыв ветра, опрокинувший лампу, снесший со стола узкое ее стекло и тяжелую буханку хлеба, подхвативший кипящие листовые кроны деревьев, — возвращается к нему, останавливает, растягивает — мнет это «прекрасное мгновенье» детской приобщенности миру, как скульптор прилежно мнет глину. Возвращается к этому привычному сну героя. Нигде еще идея кино как «запечатленного времени» не была реализована им так полно, как в «Зеркале».

Стремление остаться «при факте» повлекло за собой распад повествовательной структуры, а это, в свою очередь, и может быть, даже вопреки намерениям автора, стремительное нарастание всякого рода «тропов»: метонимий, эллипсов, сравнений, фигур умолчания и прочих чисто кинематографических фигур — всего, что требует от зрителя истолковательного усилия. «Зеркало» — самый конкретный, но и самый индизобразительный из фильмов Тарковского, самый «документальный», но и самый «поэтический».

*«Зеркало».
Жена —
М. Терехова*



«Документальны» стихи Арсения Тарковского — отца Андрея, — которые читает сам Арсений Тарковский. «Документально» присутствие на экране старой матери. Но это же влечет за собой необходимость «двойной экспозиции» персонажа, когда один и тот же персонаж является в двух лицах или, наоборот, одно лицо выступает в двух ипостасях (троп чисто кинематографический). Так, Игнат представляет себя, но и автора в детстве; так, актриса М. Терехова совмещает в себе молодую мать и жену героя.

Дождь

Режиссер предложил актрисе трудную задачу: воплотить один и тот же женский тип в двух временах — довоенную и послевоенную «эмансипированную» женщину. И она с ней справилась. Удивительна в Маргарите Тереховой эта старомодная, изящная и выносливая женственность наших матерей; удивительна и сегодняшняя ее сиротливая бравада своею самостоятельностью, свобода, обернувшаяся одиночеством.

Темы собственно «любовные» никогда специально не занимали Тарковского — они входят у него в состав гораздо более общих проблем. Так, в «Зеркале», пройдя через разные времена, любовь оказывается одинаково хрупкой и оставляет женщину перед лицом жизни с детьми на руках и с неизбывной любовью к ним, которая так же обманет, когда сама она станет старой, а дети взрослыми. Так каждое поколение, пройдя через свои жизненные испытания, оказывается перед теми же «проклятыми» и «вечными» вопросами, а эстафета любви и материнства уходит в бесконечную даль времен (странная мудрость в сравнительно молодом человеке, который делал фильм).

Двойная и тройная экспозиция персонажа приобретает, таким образом, значение почти мифологического тождества-различия (недаром на вопрос Натальи герой один раз отвечает, что да, она похожа на мать, другой раз, что нет, не похожа), а отношение и игра времен заменяют фильму повествовательный сюжет.

Разумеется, способ рассказа, при котором история общая раскрывает себя через перипетии семейной истории, привычнее и оттого доступнее; так, в прекрасной новелле о типографии психологическая атмосфера

Вперед,
к прошедшему



подспудного страха сталинских времен преломляется через сюжет малой, в конце концов даже не существующей ошибки. Эти новеллы и запоминаются как «содержание» фильма.

В детстве каждому из нас пришлось сделать усилие, чтобы понять, как это так: ты бегаешь по двору, а земля вертится — разность масштаба с трудом охватывалась воображением.

Непривычность же и смысл фильма «Зеркало» — в разномасштабности: времени его свойственны разные измерения.

Два человека, равно травмированные войной, — военрук и мальчик — ведут свою маленькую войну на пяди школьного тира. А рядом, встык, хроника: солдаты, тянущие орудия по нескончаемой жиже военных дорог, нескончаемо идущие и идущие через грязь, через реки, через годы войны в вечность. История входит в микрокосм быта, не уменьшаясь до сюжетного мотива. Ее время течет иначе, чем на малых часах человеческого пульса. Мальчик стоит на пригорке, птица слетает к нему, и вот уже салюты победы, и труп Гитлера возле волчьего логова — надо ли удивляться, что пространство кадра расширяется до космического угла зрения картин Брейгеля? А музыка Баха и Перселла придает почти дантовскую строгую печаль невзрачным, серым кадрам хроники?

Искусство и хроника, хроника и искусство — две точки отсчета, между которыми, начиная с «Иванова детства», располагал Тарковский мир своих фильмов.

Искусство входит в мир Алексея с толстым дореволюционным томом Брокгауза, раскрытым на рисунке Леонардо. Искусство завладе-

*«Зеркало».
Война окончена*



Докторша —
Л. Тарковская

вает впечатлительной душой, оно преобразует мир воспоминаний, и докторша Соловьева, и весь ее добротный, сытый уют в годину войны, и херувимский младенец в волнах кружев нехстати нарядно одеваются в колорит и фактуру полотен Возрождения.

А рядом снова хроника: первые стратостаты — стратостаты и дирижабли так же неотделимы от нашего детства, как сводки с испанских фронтов, первые бомбежки Мадрида и испанские дети, которых провожают в дальний путь.

Тема родины парадоксально входит в фильм чужой, музыкальной испанской речью. Почему испанской? Да потому, что они и сейчас живут среди нас, испанские дети, давно перестав быть детьми, но не перестав быть испанцами. История и существование снова идут рядом, не претворяясь в уютное единство, оставаясь в сложном дополняющем противоречии.

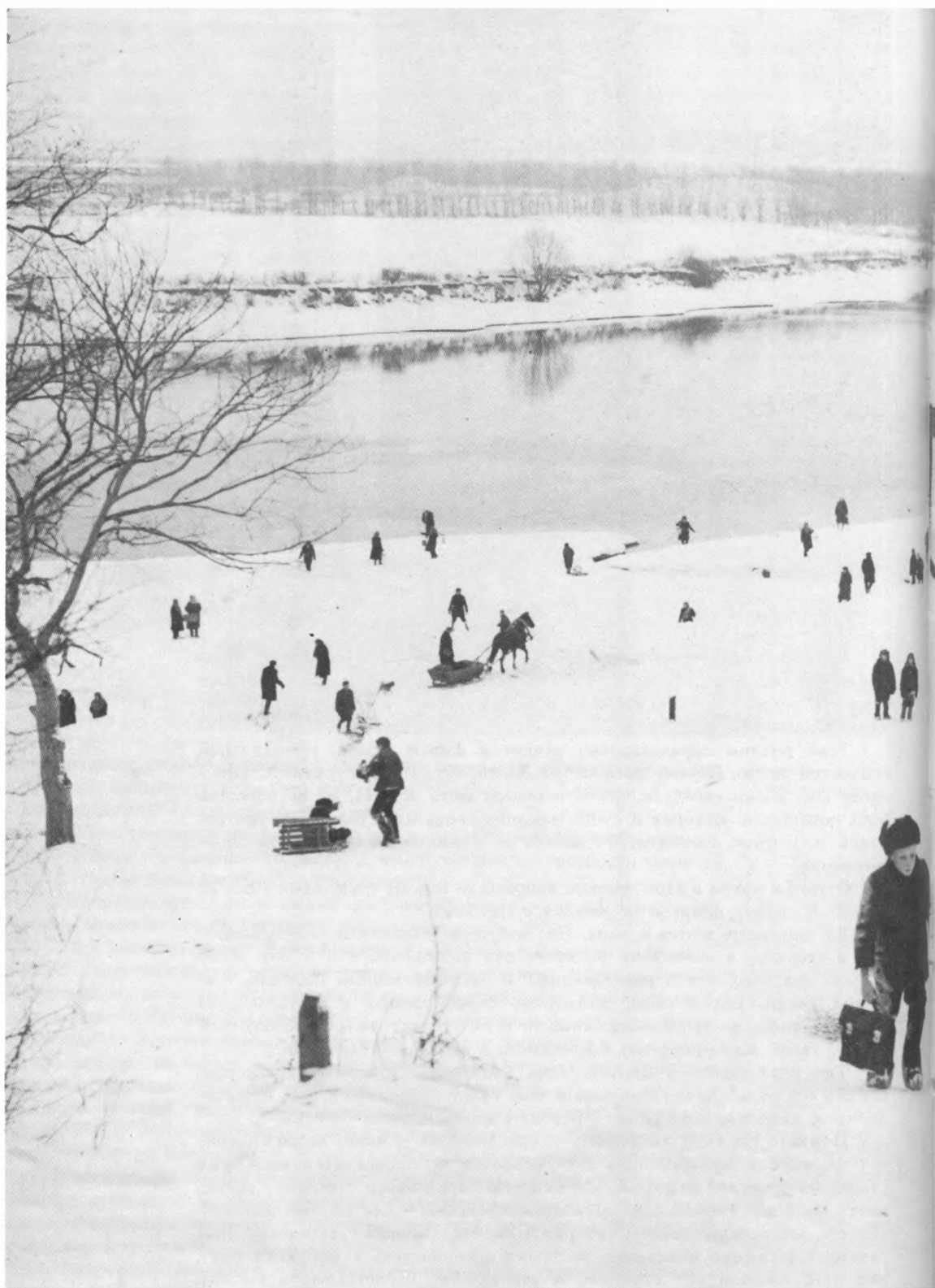
Оттого и пусты в этом фильме вопросы — почему отец героя ушел из семьи? А почему Алексей не ужился с Натальей?

Да нипочему, в том и вина. Не оттого ли Алексей и оглядывается, как в зеркало, в невнятицу родительских размолвок, что в них всего и было внятного, что первая любовь? И несущественный перечень взаимных болей, бед и обид, монотонно перебираемый с Натальей, не искупает вины, не успокаивает совести и не утоляет жажды абсолютной любви, такой же вечной, как потребность в идеальной гармонии.

Так реализуется в фильме тема матери. С трудным характером. С нелегкой судьбой, которая еще и еще будет повторяться, как в зеркале, хотя, кажется, что проще — осознать ошибки, учесть опыт...

Помните тот кадр, когда мать — еще молодая — долго-долго смотрит в туманящееся зеркало, пока в глубине его не проясняется иное, уже старое материнское лицо? «С той стороны зеркального стекла», — сказал поэт Арсений Тарковский. «Машина времени», — сказал бы фантаст. Память, всего лишь память, которая в нашем обычном трехмерном мире заменяет четвертое измерение, позволяя времени течь в любую сторону, как, увы, никогда не течет оно в реальности. Тарковскому в высшей

Вперед,
к прошедшему





«Зеркало».
Зима

степени свойственно это особое ощущение пространства-времени фильма, которое физики называют четвертым измерением.

Так, пройдя через все перипетии памяти: памяти-совести и памяти-вины,— режиссер совместил в пространстве одного финального кадра два среза времени, в монтажном стыке — даже три. И молодая женщина, которая еще только ждет первого ребенка, увидит поле и дорогу, выходящую вдаль, и себя — уже старую, ведущую за руку тех прежних, стриженных под ноль ребятишек в неуклюжих рубашонках предвоенной поры; и себя же молодую, но уже оставленную на другом конце этого жизненного поля (жизнь прожить — не поле перейти), глядящую в свое еще не свершившееся будущее...

Так идеальным образом материнской любви, неизменной во времени, в странном, совмещающем в своем пространстве два разных времени кадре закончит режиссер свое путешествие по памятным перекресткам наших дней. Сложный фильм человечен и даже прост по своим мотивам. История, искусство, родина, дом...

Окончательный вариант сценария фильма был сдан в середине 1973 года, а в сентябре начались съемки, к марту 1974 года съемочный период был закончен и начался как никогда мучительный монтажный период. Группа не верила своим глазам, когда картина наконец «встала на ноги».

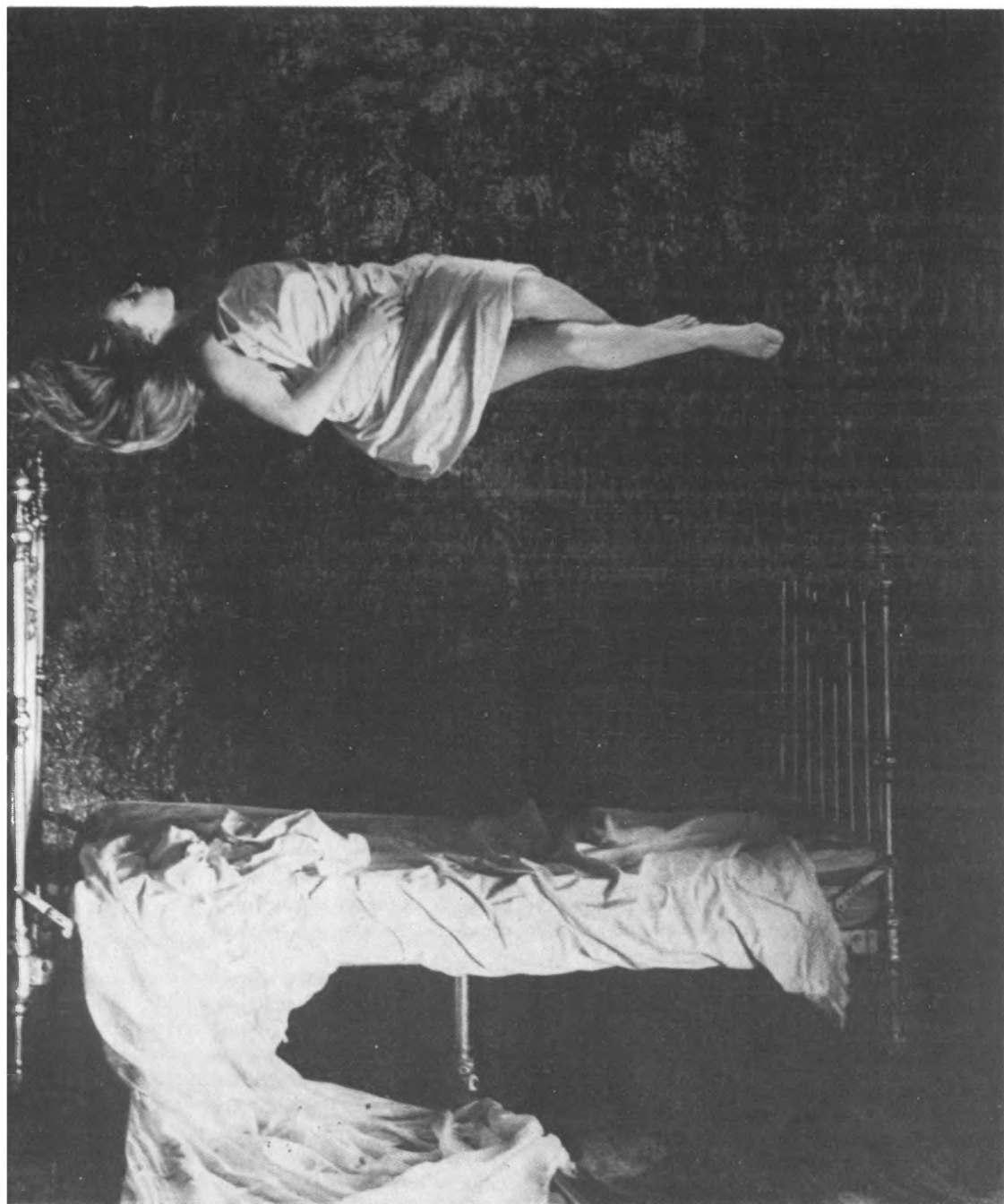
По сравнению с «Андреем Рублевым» бюрократический «инкубационный период» «Зеркала» был сравнительно сжат, но напряжен. Дабы не повторять скандала с «Рублевым», фильм был разрешен, но прокат его был столь ограничен, что долгие годы он был скорее легендой, нежели реальным фактом нашего кино. Камнем преткновения был старый дискуссионный вопрос о доступности картины. На одном из предварительных обсуждений на «Мосфильме» Тарковский сформулировал свою позицию: «Поскольку кино все-таки искусство, то оно не может быть понятно больше, чем все другие виды искусства... Я не вижу в массовости никакого смысла...

Родился какой-то миф о моей недоступности и непонятности. Единственная картина на студии сегодня, о которой можно говорить серьезно,— это «Калина красная» Шукшина. В остальных ничего не понятно — с точки зрения искусства. Утвердить себя личностью своеобразной невозможно без дифференциации зрителя».

Дифференциация началась еще до зрителя. Коллеги режиссера по объединению, где он сделал до этого три фильма, высказали столько недовольства на обсуждении, что после «Зеркала» Тарковский из объединения ушел.

Отзвуки внутри- и внестудийных споров тогда же нашли официальное выражение на совместном заседании коллегии Госкино и секретариата правления Союза кинематографистов, которое в сокращенном виде было опубликовано в журнале «Искусство кино» (1975, № 3, с. 1—18). Обсуждались четыре фильма: «Самый жаркий месяц» Ю. Карасика, «Романс о влюбленных» А. Михалкова-Кончаловского, «Осень» А. Смирнова (картина легла на полку) и «Зеркало» А. Тарковского. В обсуждении участвовали: Ф. Ермаш, Н. Сизов, С. Герасимов, Г. Капралов, А. Караганов, В. Наумов, Б. Метальников, В. Баскаков, В. Соловьев, Д. Орлов, М. Хуциев, Г. Чухрай, С. Ростоцкий, Ю. Райзман, Л. Кулиджанов. Отсылая читателей к публикации, отмечу лишь одну печальную закономерность: при всех оттенках и нюансах относительно частностей фильма «Зеркало» — единодушие в главном, наиболее программно сформулированное тогдашним первым заместителем председателя Госкино В. Баскаковым («Фильм поднимает интерес-

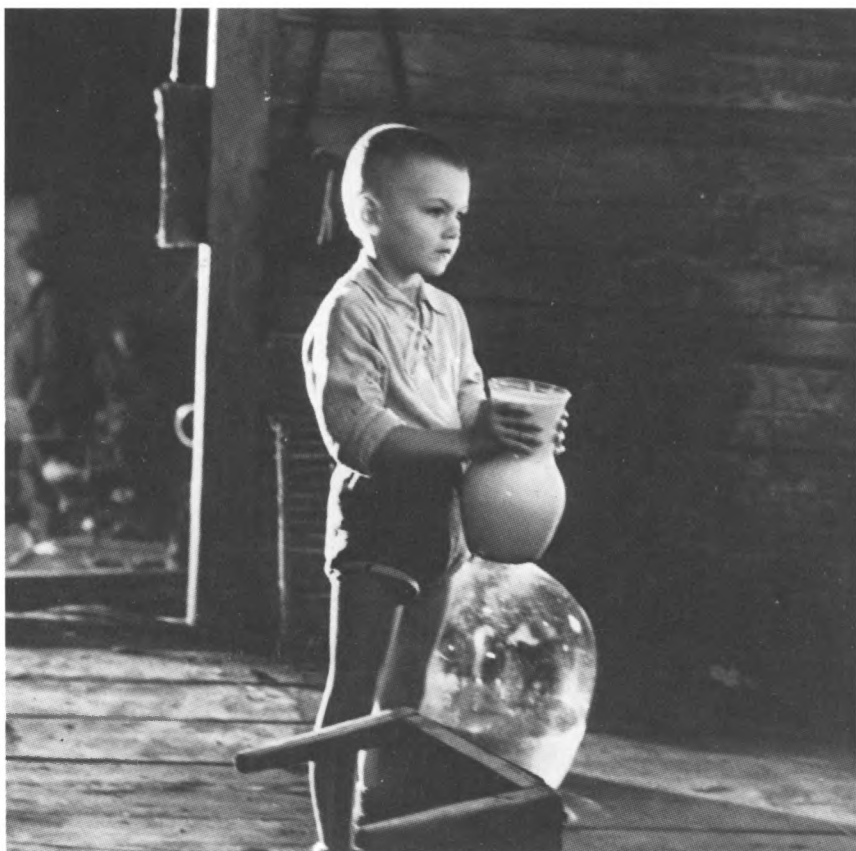




ные морально-этические проблемы, но разобраться в нем трудно. Это фильм для узкого круга зрителей, он элитарен. А кино по самой сути своей не может быть элитарным искусством») и одним из секретарей Союза кинематографистов Г. Чухраем («...эта картина у Тарковского — неудавшаяся. Человек хотел рассказать о времени и о себе. О себе, может быть, получилось. Но не о времени»).

Что касается критических статей, то это предмет особой истории. Наша с В. Деминим полемика о «Зеркале» под рубрикой «Два мнения об

«Зеркало».
Сон матери



«Зеркало»

одном фильме» была снята со страниц «Литературной газеты» уже в верстке. (Советский критик, как прежде, так и теперь, практически отделен от печати и располагает лишь одним правом: писать или не писать то, что он думает.)

Долгие годы критика зрелищных искусств была «кулуарной» по преимуществу, лишь спорадически попадая на страницы печати,— это надо иметь в виду будущему историку.)

И за пределами студии «дифференциация зрителя», обычно сопутствующая лентам Тарковского, никогда еще не была столь полярна. Я очень хорошо помню первый просмотр «Зеркала» в Доме кино, потому что мною — в буквальном смысле этого слова — вышибли стеклянную дверь: не было кинематографиста, который не хотел бы увидеть фильм. Сам Тарковский говорит, что не было в его жизни фильма, который его коллеги-режиссеры приняли бы так по-разному: с возмущением и восхищением.

Может быть, сама откровенность, обнаженность личной исповеди, которая не в традициях отечественного кино, тому виной. Ведь недаром же ушел, познакомившись со сценарием, постоянный оператор Тарковского Вадим Юсов!

Мнение публики раскололось так же резко, но любопытство к фильму было не меньше, чем в Доме кино.

Отношение коллег Тарковский переживал настолько болезненно, что чуть было не решил вообще бросить кино. Но — странное дело — никогда еще этот режиссер, признанный «элитарным», не получал такого количества личных писем от зрителей. Письма эти разные — раздраженные,



восторженные, критические,— может быть, впервые в жизни дали ему то реальное ощущение человеческого отклика, по которому этот замкнутый, себе довлеющий художник втайне всегда тосковал. С этим фильмом он нашел «своего» зрителя.

«Зеркало».

А. Тарковский — о фильме «Зеркало»

1. «Зеркало» монтировалось с огромным трудом: существовало около двадцати с лишним вариантов монтажа картины. Я говорю не об изменении отдельных склеек, но о кардинальных переменах в конструкции, в самом чередовании эпизодов. Картина не держалась, не желала вставать на ноги, рассыпалась на глазах, в ней не было никакой целостности, никакой внутренней связи, обязательности, никакой логики. И вдруг, в один прекрасный день, когда мы нашли возможность сделать еще одну, последнюю отчаянную перестановку, картина возникла.

Я еще долго не мог поверить, что чудо совершилось...».

2. «В «Зеркале» всего около двухсот кадров. Это очень немного, учитывая, что в картине такого же метража их содержится обычно около пятисот. В «Зеркале» малое количество кадров определяется их длиной...».

3. «Вот когда кино уйдет из-под власти денег (в смысле производственных затрат), когда будет изобретен способ фиксировать реальность для автора художественного произведения (бумага и перо, холст и краска, мрамор и резец, икс и автор фильма), тогда посмотрим. Тогда кино станет первым искусством, а его муза — царицей всех других».

Вперед,
к прошедшему

4. «Когда отец это увидел, он сказал матери: «Видишь, как он с нами расправился». Он сказал это с улыбкой, но, наверное, его что-то задело там. Они только не заметили, как я сам с собой расправился — только как я с ними расправился».

М. С. Чугунова

*ассистент режиссера
на фильмах
«Солярис»,
«Зеркало»,
«Сталкер»*

— Маша, на каком фильме вы начали работать с Андреем Арсеньевичем?

— Ну, официально на «Солярисе», в качестве ассистента; на самом деле помогала еще на «Рублеве», но просто так, на общественных началах.

— Вот сейчас, к счастью, обнаружен самый первый вариант «Андрея Рублева» — какой из вариантов вы посчитали бы самым «авторским»?

— Ну, это трудно установить. Помню, перезаписывали «Рублева» ночью, колокол туда-сюда качался, все не выходило из тонстудии сутками — фактически Андрей Арсеньевич увидел сложенную картину в первый раз только на сдаче. Никулина (роль Патрикеева) даже забыли в титры поставить. Наверное, какие-то поправки Андрею Арсеньевичу самому хотелось сделать. Начало эпизода «Уход из Троицкого монастыря» он, видимо, сам потом выкинул. Во втором варианте он тоже, может быть, сам что-то сократил, но наверняка были и такие вещи, которые он не хотел сокращать. В конце концов он и «Солярис» на 600 м сократил во Франции для французского проката — это не значит, что он этого хотел, он и «Рублева» в 1973 году сокращал для американцев по тому списку, который они прислали. Может быть, так: Андрею Арсеньевичу были даны какие-то конкретные поправки, одну-две он выполнил, но большую часть не выполнил, из-за чего вся история с «Рублевым» дальше и продолжалась. Но если что-то он сокращал, не имеющее отношения к предписанному начальством, то, видимо, по своей инициативе. Если серьезно, то все это надо сравнивать...

— После «Рублева» начались простои, долгие промежутки между картинками. Но ведь он писал сценарии?

— Был сценарий «Светлый ветер»...

— Он же «Ариэль», с Горенштейном?..

— ...который он приносил, но каждый раз запускали что-то другое. Из-за философской концепции, наверное...

— Но это ведь экранизация А. Беляева.

— Ну, от Беляева там ничего не осталось. В любом случае, запустили «Зеркало», а «Светлый ветер» так и остался. Он его писал на заказ, а когда написал, он ему понравился, решил делать сам. Даже уже роли распределил. Очень я любила этот сценарий, потому что, слава богу, ни одной женщины, а с актерами проблем нет, искать не надо. Главного героя, летающего человека, должен был играть Кайдановский, одного из пары ученых — Мишарин, другого — Ярвет, Солоницын — монаха-фанатика, хозяина трактира, по-моему, — Леонов, дальше не помню. На Кайдановского он глаз положил, грубо говоря, в «Певцах» еще: в «Солярисе» собирался его снять в эпизодике, который выпал, и вот, значит, эту роль для него готовил...

— А «Гофманиана»? Он ее для себя писал?

— С «Гофманианой» сложный вариант. Мой однокурсник Реккор, — он был главным редактором «Таллинфильма» и все время пытался под-



нять литературный уровень студии, — вот он заказал эту «Гофманиану», а потом сказал, что у них нет режиссера на такой сценарий. Потом шли долгие переговоры по поводу «Императорского безумца» Яна Кросса, но сценарий так и не был написан.

Сначала «Гофманиану» Андрей Арсеньевич не хотел сам снимать, но потом какие-то сомнения все-таки начались, он решил, что если совместная постановка будет с немцами, то, может быть, он бы ее и снял.

Это к той истории, когда он отказался делать «Идиота» с итальянцами, сказавши, что русских людей должны играть русские актеры, а там единственное условие было, чтобы итальянка играла Настасью Филипповну. А как раз «Гофманиану», он считал, должны играть западные актеры, а западные могли быть только в совместной постановке. Помоему, даже такие планы были: Дастина Хоффмана пригласить на роль Гофмана. Во всяком случае, когда уже в Париже был, там шли разговоры, что после «Ностальгии» один из вариантов — «Гофманиана». Но тут же возник и «Гамлет»...

— Когда я прочитала «Гофманиану», у меня было ощущение не сюжетной, конечно, но его творческой автобиографичности.

— Андрей Арсеньевич замечательно знал произведения Гофмана, но биографических данных у него никаких не было. Я каждый день ходила в Библиотеку Ленина и переписывала ему — такая книжка есть Жана Мистлера, «Жизнь Гофмана» — и посылала письма ему в деревню, в неделю два-три письма. Других источников не было, остальное придумала. Это единственный сценарий, который он здесь один написал.

Сценария «Идиота» не было, была заявка расширенная, с темпланом, это они хотели делать с Мишариным, но как с исполнителями быть, он еще не знал, и, по-моему, в этом было дело. Хотел молодых, а молодых никого подходящего не было.

Он вообще считал, что Мышкина должен играть непрофессионал, так что Сашу Кайдановского он готовил на роль Рогожина.

Вообще-то, Андрей Арсеньевич считал, что он может и Мышкина в определенной концепции сыграть. Но поскольку он хотел такого уж

*«Зеркало».
Мать старая —
мать
А. Тарковского
Мария Ивановна
Вишнякова*

Вперед,
к прошедшему

совсем непрофессионального Мышкина — может быть, даже из сумасшедшего дома, — то Саша мог быть Рогожиным. Конечно, если нормальный профессиональный советский актер — Мышкин, то полярность ему создать трудно. Но это из давних планов, я не знаю, что он в последние годы об этом думал...

— Но, кажется, у него было и что-то приключенческое?

— У него были две заявки. Одна того типа, что потом сделал Чухрай, история дезертира; там должны были играть Назаров и Лапиков. А вторая — такой приключенческий «истерн», про фактории. Сценария, по-моему, тоже не было, только заявка, но очень подробная, сюжетная, было даже уже распределение ролей. Аринбасарова должна была играть местную девушку, Гринько старого охотника. Там были какие-то «плохие» американцы, «хорошие» наши, кажется, приход революции в эти дальневосточные фактории. Это он делал для заработка.

То же потом было с «Сардором», но уже на среднеазиатском материале. Тоже канун революции, приход советской власти — он писал его для Хамраева.

Помню, в сценарии был человек, накурившийся гашиша, — Кузнечик — его Андрей Арсеньевич сам собирался играть. А герой вроде супермена. Его селение вывезли на Барса-Кельмес, потому что началась проказа. Он дал слово купить этот остров и устроить человеческие условия для родных и отца, и вот он добывает миллионные мешки с золотом — там еще был гашиш, азартные игры, русские рулетки какие-то, перестрелки страшные; в общем, кончалось это тем, что к Барса-Кельмесу идут люди с красными флагами. Лихой сценарий, вроде «Белого солнца пустыни».

Хамраев кочевал тогда с одной студии на другую, и у Андрея Арсеньевича была идея: каждые три года продавать сценарий следующей студии (права действуют три года). Так Хамраев его и не поставил.

Сценарий был написан с Мишариным. А в 1967 году они принесли заявку на будущее «Зеркало» — еще в Экспериментальную студию Чухрая и Познера. Объединение их поддержало, потом что-то не вышло, и в 1968—1969 году Андрей Арсеньевич уже всю работу с Лемом.

Они с Горенштейном задумали картину на две трети о том, почему Хари покончила самоубийством, и только на одну треть — что там потом происходит на Солярисе, двадцать лет спустя. Вся история была связана с женой, Марией. Лем не согласился, год наверняка заняли переговоры. Но в апреле 1970-го картину запустили. Поскольку Лем был категорически против, то история на Земле переродилась в прощание с отцом.

— Не может ли быть, что так как замысел «Исповеди» (будущего «Зеркала») уже существовал, то в «Солярис» впиталось многое из него? Дом, отец, детские воспоминания...

— Вполне возможно. Зато потом мотив сна, где он с чужим лицом, возник в «Ностальгии». Это из литературного сценария «Зеркала» — сон, где он подходит к зеркалу и видит, что у него чужое лицо, а у двери стоит человек с его лицом — забрал у него лицо; и вот, пожалуйста, он меняется лицом с Йозефсоном...

«Зеркало» — это вообще бесконечные варианты, хотя возможен был только один, правильный.

— Андрей Арсеньевич пишет о многих перемонтировках фильма, но я спросила Люсю Фейгинову, она считает, что в принципе монтаж мало менялся.

— Да, переставлялись мелочи: мальчик достает книгу или хроника с аэростатом. Но блоки большие, сюжетные — они примерно в том же порядке и шли. Финал всегда был финалом, а начало с уходом отца — началом. Ну, может быть, типография была чуть раньше или чуть позже:

сюжет оставался, а несюжетные эпизоды переставлялись. Был вариант на две серии, но Андрей Арсеньевич сам от него отказался. Кстати, «Зеркало» — единственный фильм, где ничего не вырезали, а только добавляли. Например, из военной хроники сначала был только длинный проход через Сиваш.

Сам Андрей Арсеньевич вырезал, это да. Например, эпизод, когда они идут за сережками, был очень длинный и красивый — он весь вылетел. Когда очень красиво, Андрей Арсеньевич тоже не любил. Был такой совершенно саврасовский план подхода отца к Переделкину; кто-то сказал: «О, как красиво!» — и он сразу «чик» — и вырезал.

— А где вообще снимали «Зеркало»?

— Ну, зимнюю натуру в Коломенском. Гречишное поле сами засевали. Административная группа выезжала всю осень на сельхозработы: гречиху сеяли, картошку сажали, огороды копали, чтобы все вокруг уже выросло к съемкам. У директора нашего, Вайсберга, целая бригада была; может быть, и с колхозом договаривались, но поле засеяли. А потом говорят, что под Москвой гречиха не растет: пожалуйста, прекрасно выросла! Два дома купили на слом и построили все из старых бревен.

— Семейные фотографии вам много помогли?

— Все костюмы по ним делали, детей искали: мы все были вооружены этими фотографиями.

Было ощущение, когда Андрей Арсеньевич сделал окончательный вариант «Зеркала», что больше ничего нельзя трогать.

— Мне кажется, что «Зеркалом» он закончил какой-то период. И даже от всех своих талисманов, «фирменных» кадров отказался.

— Он в «Сталкере» решил их все разрушить. Он не снял Огородникову — она его талисман была, — он не снял яблоко и не снял лошадь. Отказался от всех трех своих привычек. Он сказал: яблока не будет, положите апельсин, гнилой, около кровати; ну а лошадь собакой заменил.

— Почему?

— Он таких вещей не объяснял. Когда я спрашивала: «Почему?» — он отвечал: «По кочану».

— А где снимали «Сталкера»?

— В Таллинне и под Таллинном, в двух местах. Там были две электростанции: одна обычная, а другая гидроэлектростанция, заброшенная, плотина взорвана — это одно место, а другое, — это вообще потрясающе, никто не поверит, — на фабрике макаронных изделий. В самом Таллинне, где гостиница «Виру», на углу теперь почтамт стоит, шикарный, а за ним эта фабричка. Тогда почтамта не было еще, были два-три домика, развалюхи. Вот рядом с «Виру» и снято все начало, в основном на территории этой фабрики. Интерьер — комната Сталкера или кафе — это в павильоне, естественно. Там фактуры такие замечательные. Ну и поскольку Андрей Арсеньевич сам был художником фильма...

— А первый вариант «Сталкера», который в брак пошел, сильно отличался? Ведь там был оператор Рерберг, а здесь Княжинский.

— В принципе нет, не слишком; с Георгием Ивановичем они по личным причинам расстались, не по операторским. Ну, конечно, в последнем варианте что-то уже не так снималось — не могут же два оператора все время ставить камеру на одну и ту же точку. Один и тот же разговор Гринько по телефону в первом варианте снимался в интерьере, а в последнем — в павильоне. И хотя построен был павильон один к одному к интерьеру, все же что-то менялось: освещение, мизансцена. В последнем варианте эпизод был снят одним кадром. Два дня репетировали, зарядили пленку и всю часть одним кадром сняли. Но отдельные кадры Рерберга — два, по-моему — вошли в картину: той пены химической, которую мы снимали, уже не было, переснять было невозможно.

Вперед,
к прошедшему

— Может быть, потому, что книжку я написала в первый раз после «Зеркала», для меня «Сталкер» уже другой фильм.

— «Зеркалом», может быть, от каких-то вещей, которые мучили его всю жизнь, Андрей Арсеньевич освободился, но они имели отношение, скорее, не к творческой манере, а к чему-то другому — не знаю... Он же вообще хотел какое-то совершенно другое кино делать. Чтобы не было ни рамки экрана, ни двухмерного изображения (он голографией очень интересовался), ни сюжета, вообще ничего. К сожалению, если шли разговоры, то в застолье. А какие записи в этот момент...

— Легкая видеокамера, мне кажется, была бы ближе к тому, что он хотел.

— У него была такая мечта: надеваешь специальный шлем — и все, что ты в этот момент представляешь себе, отпечатывается на пленке. Ему ужасно мешало, что кто-то делает что-то за него: стоит, например, за камерой. Или что-то еще. Некоторые операторы считали, что он не доверял оператору, ездил на тележке за него. Ну что он, Нюквисту не доверял, что ли? Но тоже ездил на тележке. Будь у него возможность, он бы все делал сам. В идеале он хотел бы быть один на один с пленкой. И даже без пленки, честно говоря...

— А музыка?

— Музыку он, по-моему, тоже писал бы сам, если бы мог. И если бы не было высоких классических образцов.

— А работа с Артемьевым?

— Андрей Арсеньевич ему объяснял, что нужно, и, как человек музыкальный, по-моему, объяснял очень точно — и этого было достаточно. Даже если они делали обработку Баха, он все объяснял. Подбирал все тоже сам.

— А идея звуковой среды?

— Вот он и нашел Алешу Артемьева * с его синтезатором: он мог изобразить шумы, которые переходят в музыку, и наоборот. Андрей Арсеньевич и шумам уделял невероятное внимание. Их так долго всегда писали — почти как реплики. Они могли с Алешей, чтобы найти какой-то скрип, переломать все виды дерева. Каждую фактурку искали.

А актеры? Он никогда не показывал, но интонацию заставлял точно повторять. Он не всегда вникал, как они говорят на съемке, но зато на озвучивании вынимал душу: попробуй поведи голос наверх, а ему надо вниз — часами... Особенно бедного Толю Солоницына донимал. С Натасей Бондарчук целая трагедия была. У нее оказался высокий голос, и какие фильтры звукооператоры ни ставили — несколько смен бились... хотели уже ее другой актрисой озвучивать. Но она сумела все же заговорить ниже, оператор что-то сделал на пульте, и она озвучила прекрасно.

— А в постановочном смысле?

— Ну! Требовательность невероятная. На картине «Сталкер» я выдрала все желтые цветочки, которые попадали в кадр. Всю громадную поляну — она вся была в желтых цветах — я их выдрала. Остальная группа тоже помогала. Ни одного цветочка не осталось. Даже если это был очень далекий план. На следующий год, когда мы снимали следующий вариант, желтые не выросли, мы хорошо поработали; зато выросли голубые. Их тоже выдрали. Нужно было, чтобы все это пространство, где они бросают свои гаечки, было зеленое, — и все было выдрано.

Когда я увидела «В четверг и больше никогда» — полянку с одуванчиками — боже, какой ужас! У нас ни одного цветочка не осталось. По-моему, даже Куросаве такое не снилось!

* Настоящее имя Артемьева Эдуард, но друзья зовут его Алеша.

Если у дерева десять веточек, то Андрей Арсеньевич каждую проверил, как она по кадру смотрится: может быть, надо ее отрезать или добавить, серебряночкой там, или бронзовочкой, или сажай пройтись по стволу, чтобы был интенсивно-черный,— все было всегда доведено до того состояния, которое ему нужно.

Ну а что касается режиссерских вещей — мизансцен,— естественно, все было выверено, высчитано, если надо, поднято на четыре кирпича; правее, левее, по колышкам, по отметинкам все двигались. Он ничего случайного не терпел, что могло оказаться в кадре.

— А как это соотносилось с его теорией наблюдения жизни?

— Сейчас один из ребят взял у меня почитать его лекции и сказал: «Ну, потрясающе, человек, который пишет в теории, что надо снимать жизнь врасплох, делает совершенно противоположное». По большому счету любая съемка — наблюдение, но за тем, что он выстроил для себя в кадре. А снимать из окна кухни то, что на улице,— в жизни он этого не делал. Я не знаю, как в Швеции, но судя по тому, как он кричал: «правее», «левее», а человек на общем плане, его и вообще не видеть — и там то же самое.

А как он любил эти свои панорамки по предметикам: рыбку пустить, здесь ветку, коробочку из-под шприца — это он сам всегда выкладывал, никому не доверял.

Первый раз в «Солярисе» сделал, в доме отца. (Потом весь советский кинематограф стал елозить по предметам.) Вот он выложил там какие-то предметики — камушки, какие-то коробочки; очень любил коробочки из-под шприцев (в «Солярисе» Крис в ней землю привозил)...

Это потом, в западных интервью, он начал объяснять словами, а нам просто говорил: «надо».

Конечно, многие вещи подбирались заранее. Он очень любил всякие бутылочки, говорил: «Эту бутылочку оставим, потом мы ее где-нибудь снимем». Зелененькие, разные... Ему по цвету нужны были для оператора какие-то вещи, чтобы где-то блеснуло. И букеты, между прочим, сам собирал и сушил — те, которые в «Зеркале» потом в квартире автора были.

— А какие отношения у него были с операторами?

— Он был в замечательных отношениях, но... не знаю. Он очень хорошо знал, что хочет, и ему нужен был оператор, который именно это сможет сделать. Ему нужно было изображение, с одной стороны, вроде бы цветное, а с другой — не цветное. Или он хотел изображение с одной цветной деталью: например, все черно-белое, а лицо естественное, не комбинированно сделать, а так снять. Конечно, наша техника еще до этого не дошла. Один такой крупный план спящего Гринько в «Сталкере» есть. Такой примерно, как все «Жертвоприношение»: землистый; Нюквист гениально это снял.

Во всяком случае, я думаю, операторы делали с ним максимум того, что могли. Понимаете, он от всех — не только от операторов — хотел того, что ему нужно было, и иногда это вообще было невозможно: тогда он обижался, возмущался иногда, требовал. И на него обиды возникали. У меня, например, вечно мука была с поисками детей.

— А вообще актерский состав трудно было для него собрать?

— Ну, мужчин он всегда знал заранее; с женщинами было гораздо хуже, с детьми просто ужас. Актеры у него всегда были те же самые.

Ну, вы знаете: Толя Солоницын, Гринько, Янковский, Кайдановский. Ярвет замечательно играл.

Он объяснял это тем, что в каждом актере такое неограниченное количество возможностей, что ему интереснее раскрывать новые пласты, чем, предположим, пробовать новых. Кайдановский, например, с самого

Вперед,
к прошедшему

начала его актер был, хоть поначалу совместная работа не складывалась. Потом у него была теория, что актеру ничего не надо знать, даже сценарий, и делать все со слов режиссера.

Но на самом деле ему, наверное, было проще иметь дело с человеком, который уже его понимал, как Толя или Гринько. Какая-то у него была родительская к ним привязанность. Это на словах он про пласты объяснял, а вообще-то это что-то подсознательное — не объяснишь же, почему любишь.

С Толей у него вообще были необыкновенные отношения. И он даже заболел тем же самым. У Толи Солоницына были очень большие легкие. Андрей Арсеньевич в детстве перенес туберкулез. Толя заболел на «Сталкере», Андрей Арсеньевич, наверное, в 1976 году — так шведы ему сказали.

— Мне кажется, он не мыслил картины без Солоницына, и если роли не было, то она придумывалась специально — например, в «Зеркале».

— Думаю, что этот персонаж еще какое-то значение имеет, эмоциональное, например, потому что можно было Толе и другую роль дать. Но без него никогда не обходилось. А вот с женщинами гораздо труднее было. Как все мы его уговаривали снять Наташу Бондарчук в «Солярисе»! И в этой картине она идеальна!

— Люся Фейгинова говорит, что очень долго мучились с ее внешностью.

— Да, Вера Федоровна Рудина тратила не меньше часа на грим, хотя как будто она ничего особенного не делала, грима как бы нет. И Юсов возился с ней, долго свет на нее ставил. Зато больше никто так ее не снял...

Но самое трудное было с детьми. Хотя иногда сразу попадало в точку: на «Сталкер» я просто моментально девочку нашла — один раз пошла в театр.

Меня опытные ассистенты научили, что детей надо в театре искать. Понимаете, в школе они все очень одинаковые. Я как-то приехала в школу за нашим Игнатом из «Зеркала» — мы его возили на съемки в Тучково — и не увидела его, такие они в форме похожие. А когда они в театр на спектакль приходят, то, во-первых, в своем платье, а во-вторых, ведут себя совсем по-другому.

Вот Юра Свентиков, который в «Зеркале» блокадника играет, я его сразу записала. Дети носятся, гоняются, бегут покупать мороженое, а он сел и сидел. Оказалось, он из Обнинска, и мы о нем забыли. А потом выехали на съемки уже, а мальчика нету. Тогда мы за ним поехали, привезли, поселили в гостинице «Будапешт». А там такие ванны шикарные, и он все свободное от съемок время проводил в ванной: и читал там, и ел. Оказывается, он ванны никогда не видел. У него мать уборщица, куча детей, жили в какой-то развалюхе. И на съемочной площадке он был не такой, как все: все дети носились, катались с гор, кидались снежками, калечили друг друга и все окружающее, а он не бегал, не играл, не двигался. Такой был мальчик.

— А маленькие детишки?

— Девочку нашли по объявлению, а мальчика долго не могли отыскать, пока кто-то не принес фотографию Янковского с сыном. Мы на него напали: что же не сказали, Олег, что у вас сын того же возраста? Ну и сняли его: так что это сын Янковского. А Игната притащили мои сестры из своей школы, поскольку все ходили с фотографиями Андрея Арсеньевича маленького.

Он понравился на фотопробе, но был не первый; и на кинопробе Андрей Арсеньевич репетировал с другим, а ему сказал: «Ты стой и смотри, потом то же сыграешь». И когда Игнат начал повторять, то

Вперед,
к прошедшему

сомнений никаких не осталось, его сразу утвердили, после кинопробы. Игнат, несчастный, на съемках часто плакал, почему Андрей Арсеньевич с ним не работает — Тереховой объясняет, а ему ничего. А ему достаточно было сказать: «Ты сидишь здесь, чувствуешь то-то, состояние у тебя такое-то» — Андрей Арсеньевич с ним не репетировал даже. Кстати, он тоже рос без отца, жил один с матерью...

— Маша, а когда вы Андрея Арсеньевича в последний раз видели?

— Шестого марта 1982 года он уехал... Должен был на съемки приехать... Вот этот сон с чужим лицом, со шкафом снимать. Уже натура выбрана была, знаете, возле площади Ногина, где Кривоколенный, там развилочка такая, около церкви; он уже показывал, как рельсы выкладывать, куда камера, какие лампочки повесить, какие плафончики, шкаф, реквизит.

Было еще место — на набережной Яузы, там тоже кусочек к этому сну и какой-то общий план. Это я помню, потому что мы выяснили, с каких высотных зданий иностранцам можно снимать: режимные дела. Но это еще неизвестно было, а со шкафом точно. Он мне сказал: «Синхрон будем на твой УЕР писать, чтобы звукооператора не брать; костюмы, реквизит — все принесешь с собой». Как заграница, так сразу стали деньги считать: этого брать не будем, того не будем.

Сон о доме сначала предполагалось снимать где-то на Рублевском шоссе; но итальянцы сразу поставили условие: снимать там. А потом, из-за денег же, вылетела и эта запланированная московская экспедиция, назначенная на конец ноября, под первый снег. Но они где-то долго ждали погоды, перетратили деньги, и когда Андрей Арсеньевич сказал: «Это же для меня главное», — то ему ответили: «Ну, значит, фильм будет без главного». Но это я, естественно, уже по рассказам знаю. Ну а потом его стали вызывать сюда, а он не приехал...

— И больше вы его не видели?

— Нет. Говорила я с ним в последний раз по телефону в 1986 году, в день его рождения. По голосу такой, как всегда, веселый даже. Потом он поехал в санаторий...

Когда мы по телефону говорили, он всегда спрашивал, что мы делаем: «Правильно, что в театр ушла, я тоже в театре собираюсь ставить». Он думал тогда «Смерть Ивана Ильича» с Мишелем Пикколи во Франции ставить.

— А «Гамлет»?

— «Гамлет» — это фильм.

— С кем?

— Во всяком случае, он велел Янковскому текст учить на английском языке. Но дальше дело не пошло. Ну а потом стало трудно поддерживать связь. Разве что шведы на фестиваль приезжали, рассказывали, когда он должен кончить съемки.

Там у него тоже свои сложности были. Вы смотрите, в «Жертвоприношении» мало что три страны и четыре фирмы участвовали, еще Свен Нюквист и Йозефсон свои деньги дали, а это же дешевлешая картина: одна декорация, все на натуре... Когда он в первый раз на Запад поехал, то рассказывал, что французские продюсеры ему сказали: «Мы даем вам деньги на любые две картины, но только на две». Вы, мол, при-были большой не принесете. У них таких своих много, которым нужны дотации. Так что тоже не просто ему было.

— Маша, а какой из фильмов ваш любимый?

— Ну, не знаю, «Зеркало» долго было... Трудно сказать...

Вперед,
к прошедшему



В Зазеркалье

4

*Не я словарь по слову составлял,
А он меня творил из красной глины,
Не я пять чувств, как пятерню Фома,
Вложил в зияющую рану мира,
А рана мира облегла меня...*

А. Тарковский

Пейзаж души после исповеди

Было очень трудно представить, что сделает Андрей Тарковский, запечатлев наконец «утраченное время» детства в «Зеркале». Мелькало среди прочего имя Марселя Пруста, но едва ли чужое «утраченное время» могло бы сказать что-то воображению режиссера: он не принадлежал к числу натур протеических. Между тем «Зеркалом» завершился цикл оглядки в детство (может показаться, что в «Рублеве» ее нет, но об этом ниже). В каком-то смысле он опустошил себя, выплеснув на экран «единоличье чувств», которое, как ни странно это может прозвучать, было и опытом нашего общего предвоенного и тылового житья-бытья, выраженным с силой почти магической. Недаром его детство показалось «своим» тем отнюдь не немногим и вовсе не элитарным зрителям, которые ему писали, и тем, кто не писал, но узнавал в фильме собственные воспоминания и душевные борения.

Увы, то, что казалось естественным для чужеземного Феллини — автора «Восьми с половиной», «Амаркорда», не говоря о «Риме», — с трудом прощалось «отечественному» Тарковскому. Может быть, если бы он посвятил фильм внятными семейным неурядицам в духе повестей-сплетен с «ключом», которые составили ныне популярный журнальный жанр, ему охотнее простили бы исповедь. Но фильм дразнил пренебрежением к общедоступной фабульности. Он был отпечатан в мизерном количестве копий и для зрителя был практически недоступен.

Следующая картина, которую Тарковский начал снимать в новом для него Втором творческом объединении «Мосфильма», как будто бы обещала возврат к научно-фантастическому жанру, пренебреженную фабульность и занимательность. Тому порукой было имя братьев Стругацких, авторов повести «Пикник на обочине».

В повести рассказывается о некоей заповедной Зоне, возникшей на Земле после вторжения неизвестного космического тела. Зона эта строго охраняется, ибо она полна соблазнов, но и ловушек. Там действуют не обычные земные физические законы, а таинственные и изменчивые механизмы чужой природы, неизнаваемо видоизменившие кусок вполне обыкновенной территории. Зона постоянно привлекает ученых, авантюристов и мародеров: там находят много странных предметов, которые можно хорошо использовать или продать. Появляется даже особая полууголовная профессия незаконного проводника по Зоне — сталкера (stalk — выслеживать). «Пикник на обочине» — история одного сталкера, сочетающего в своем характере, как всякий почти авантюрист, романтизм, страсть к неизвестному со вполне корыстным цинизмом.

«Гвоздь» Зоны и главная ее приманка — таинственный золотой шар, исполняющий желания (обычный сказочный мотив в научно-фантастическом обличье). Но фокус шара в том, что он подчиняется не сознательным, а гораздо более могущественным, подсознательным импульсам (вспомним Океан «Соляриса») и выполняет сокровенные, а не явные желания. После многих приключений сталкер ведет очередную партию жаждущих, чтобы, пожертвовав ими ловушкам Зоны, испросить здоровья собственной дочери. Но в последнюю секунду, отправив на смерть молодого пижона, он узнает, что тот мечтал о «бесплатном счастье» для всех людей. Так кончается повесть.

В Зазеркалье



Начав работать над сценарием, братья Стругацкие не пошли по пути буквальной экранизации. Они сразу же изменили структуру и название, воспользовавшись лишь основным посылом. Уже в первоначальном варианте «Машины желаний» к золотому кругу шли лишь трое: Сталкер, Писатель и Профессор (отголосок сравнительно недавних, но еще недобушевавших дискуссий о «физиках» и «лириках»). Впрочем, герои сохранили еще имена собственные, а Зона — научно-фантастические атрибуты. Там была «петля времени», в которую угодила одна из экспедиций,

«Сталкер».
Сталкер —
А. Кайдановский



миражи, обольстившие Писателя обещанием свободы и покоя (он покинул спутников и оставался в Зоне), зеленый восход и другие чудеса. Реализован на уровне фантасмы был и основополагающий мотив: отдав в добычу Зоне Профессора, Сталкер ступал на заветный Золотой круг, но приносил домой вместо выздоровления для дочери — постылое богатство.

В присутствии Тарковского все научно-фантастическое начало постепенно из сценария изживается; путешествие из приключения все более становится диспутом. Никогда до «Сталкера» текст столь самостоятельного значения для него не имел. Исчез «киногеничный» антураж: Золотой круг, зеленая заря Зоны, миражи; забылись имена собственные; упростились сюжетные перипетии. Никто больше не погибал, не достигал, не ступал; трое останавливались в преддверии Того Самого Места. Первоначальный научно-фантастический комплекс умалился до нескольких исходных мотивов: Зона, Сталкер, больная девочка, молва об исполнении желаний, путешествие.

Сценарий стал на повесть походить столь мало, что авторам — уже после выхода фильма в свет — предложили его опубликовать. Они могли сделать это с чистым сердцем, ибо промежуточная «Машина желаний» стала отдельной вещью: уже не экранизацией повести, еще не либретто фильма.

То, что происходило со сценарием дальше — в работе с режиссером, в режиссерской разработке, наконец, на съемках и пересъемке, — я бы назвала минимализацией (мне приходилось употреблять это слово в

*Профессор —
Н. Гринько,
Писатель —
А. Солдныцын*

В Зазеркалье



связи с эволюцией американского драматурга Теннесси Уильямса *). Чаще всего минимализация служит признаком «позднего» творчества. Когда «Сталкер» был закончен, режиссеру было сорок восемь лет, да и работа заняла добрых три года. Но понятие «поздний» не обязательно возрастное. Пушкин погиб тридцати семи лет от роду, и, однако, есть поздний Пушкин.

Хотя по целому ряду внешних признаков «Сталкер» примыкает к предшествующим картинам — он был снят на «Мосфильме» по чужому научно-фантастическому сюжету с прежней съемочной группой и теми же актерами, — все же рискну высказать предположение, что именно этот фильм стал началом периода «позднего» Тарковского.

Опубликованный вариант сценария («Сборник научной фантастики», № 25, 1981) — именно потому, что в нем уже можно узнать очертания будущего фильма, — позволяет оценить ту главную и решающую переменную, которую ему предстояло пережить по пути к экрану: она касалась самого Сталкера.

«Вы знаете, — говорит жена Сталкера в литературном сценарии, — мама моя была очень против. Он же был совершенный бандит. Вся округа его боялась. Он был красивый, легкий...».

«Вы знаете, мама была очень против, — говорит жена Сталкера в режиссерской разработке сценария, — вы ведь уже поняли, наверное, он же блаженный... Вся округа над ним смеялась. Он был растяпа, жалкий такой...».

Столь разительное изменение главного героя не могло не переменить смысл всей вещи: фильм просто не о том, о чем была повесть. Задним числом легко суммировать: супермен, авантюрист, бандит — ни в коем случае не герой Тарковского. Малолетний разведчик Иван или Бориска могли в какой-то момент совпасть с его лирическим «я» лишь потому, что их одержимость была восстанием духа против увечного детства, физической немощи, ущемленности, бесправия. Выросший и преисполни-

На съемках фильма «Сталкер».

А. Кайдановский и А. Тарковский

* См. в моей кн.: Памяти текущего мгновения. М., 1987, с. 350.



шийся самоуверенности колокольный мастер Борис режиссеру был бы чужд — его не интересовали победители. Даже в «Ивановом детстве» наивный Гальцев милее ему лихого разведчика Холина (здесь где-то и проходила демаркационная линия между режиссером и автором). Взыскующий града иконописец Андрей Рублев (первое название сценария «Страсти по Андрею»), узник собственной совести Крис Кельвин, наконец, отягченный чувством вины лирический герой «Зеркала» — именно им наследовал убогий, почти юродивый Сталкер в исполнении нового для Тарковского, но очень «его» актера А. Кайдановского (не случайна же была мысль режиссера о постановке «Идиота» Достоевского. Как из куколки выползает бабочка, так из поисков Тарковского вылупился этот «окончательный» его протагонист. Может быть, именно в фигуре главного героя переломность «Сталкера» всего очевиднее).

Троица

Можно, с другой стороны, предположить, что, воплотившись в фильме, фигура Сталкера изменила что-то в кинематографе Тарковского: без него едва ли мог бы появиться юродивый герой Эрланда Йозефсона в двух последних лентах.

Когда «Сталкер» вышел на экран, он показался мне формулой перехода к чему-то новому.

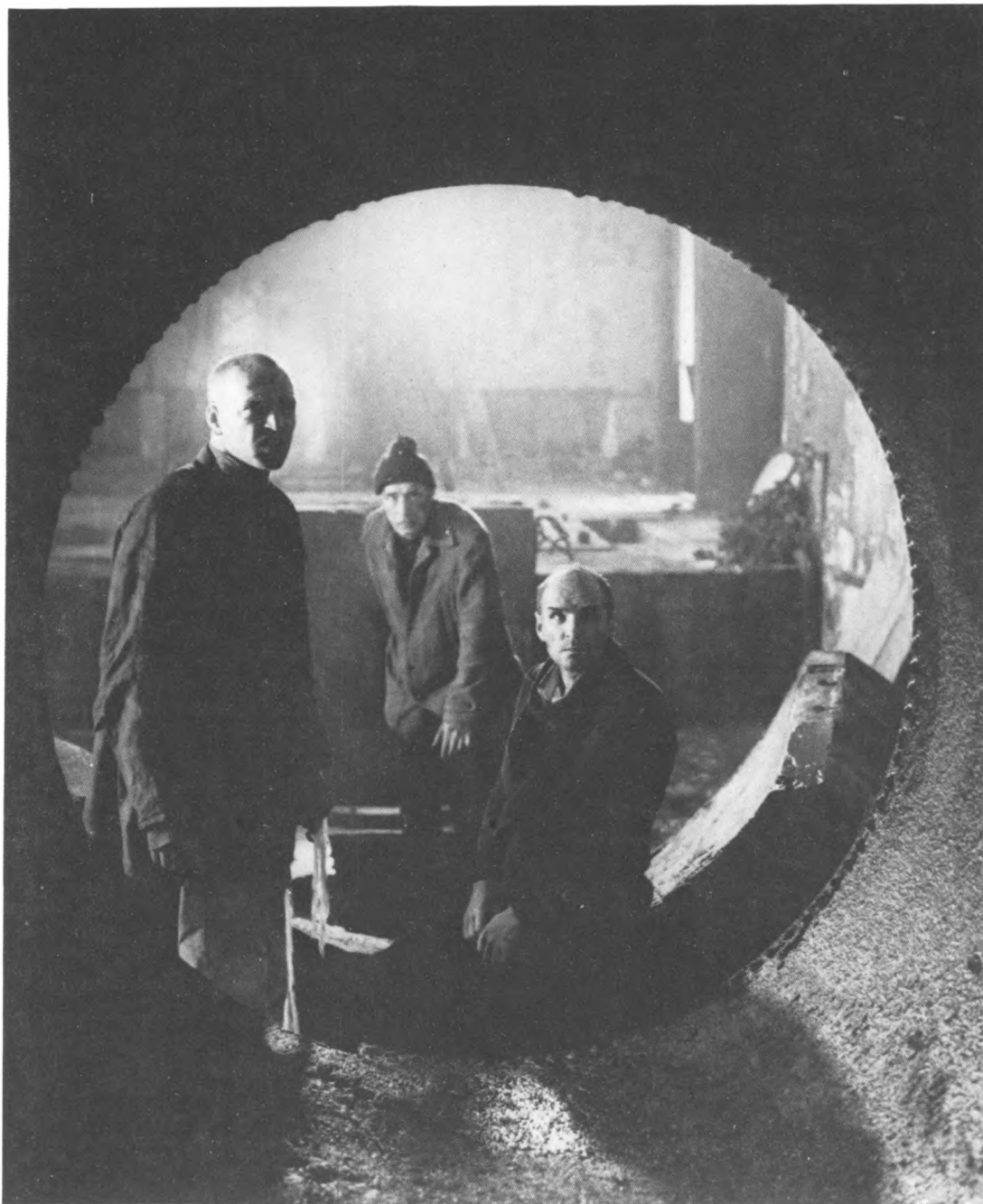
«Мир «Сталкера» в своей обыденности, скудости, выморочности приведен к той степени эдиповости и напряженности, когда он почти перестает быть «внешним» миром и предстает как пейзаж души после исповеди. Кажется даже, что комплекс постоянных тем и изобразительных мотивов, обуревавших режиссера долгие годы, реализованный им до конца, исчерпанный и отданный экрану, из «Сталкера» вычтен. За этот счет «Сталкер» выглядит гораздо целостнее, более сжато и едино, чем было «Зеркало». Но в чем-то он кажется и беднее прежних картин Тарковского. В нем не ощущается того трепета, той вибрации жизни, рвущейся наружу, той бытийственности, которая всегда составляла неоспоримую прелесть лент режиссера, их завораживающую оптическую силу. Какое-нибудь яблоко в крупных каплях дождя, лошади на песчаной косе, не обязательные по сюжету, след от раковины на глади воды, внезапные

В Зазеркалье



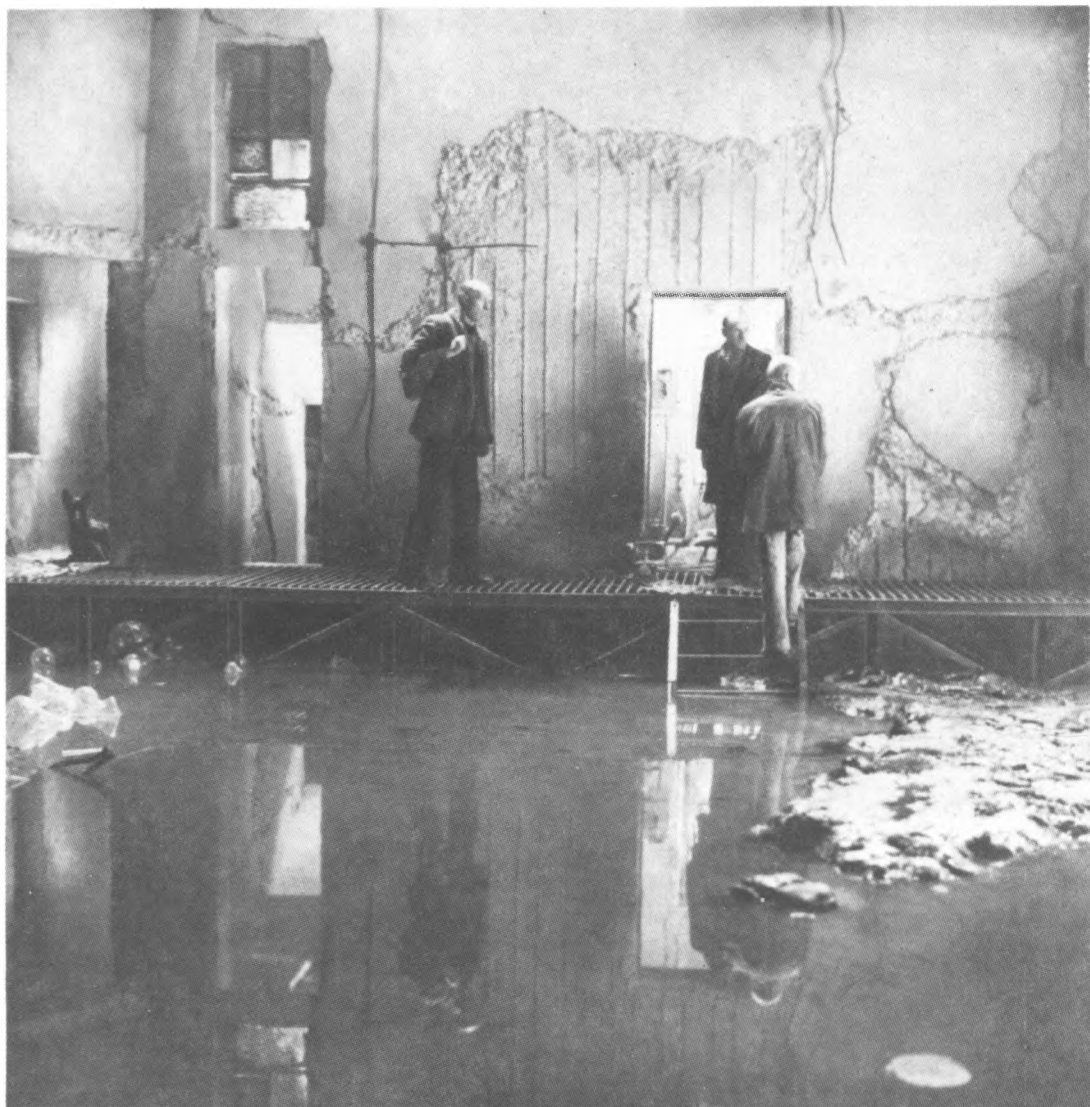


*«Сталкер».
В Зону*



ливневые дожди; а еще мотивы детства, смутные и многозначные отношения материнства, отцовства, семейственности — цепь поколений, уходящая в обе стороны времени; и преемственность культуры; а еще мотив полета, «воздухоплавания» — все это, пронизывавшее единными токами разные ленты режиссера, как бы иссякло в «Сталкере». Стихия кино упрощена, но она же и обеднена, сведена почти до лапидарности притчи. Фильм как бы суммирует накопленное режиссером мастерство, но минует то высокое своеволие, которое всегда составляет обаяние авторского

«Сталкер».
Зона



кинематографа. Он более «теоретичен», что ли, но, может быть, поэтому кажется при своей значительности более усталым или кризисным, где художник набирает дыхание для будущего» — так я писала в рецензии на картину в рижском журнале «Кино».

Теперь, оглядываясь на «Сталкера» в перспективе последующих фильмов, повторю слово «минимализация». Быть может, и кризис, как мне казалось тогда, но одновременно знак перехода в новое качество. Когда что-то кончилось и что-то новое начинается.

Минимализация коснулась не только сюжетосложения, далеко ушедшего от первоначальных искушений фантастики. Она коснулась каждого элемента изобразительности. Мельесовская страсть к чудесам экрана никогда не занимала режиссера — он их чурался, — но если в «Солярисе» происходила видимая борьба с жанром, то в «Сталкере» он преодолен без остатка.

Преодолен «мельесовский комплекс» кино, подобно тому как в «Рублеве» режиссер стремился разрушить «икарийский комплекс» полета.

Зона

В Зазеркалье



Эстетика «остранения» — странного в обыкновенном — нашла в «Сталкере» самое последовательное воплощение, будучи почти без остатка доверена контрапункту изображения и звука, создающему пространство фантастического: работа Э. Артемьева в «Солярисе» и «Сталкере» — пример самоотверженности композитора, это нечто иное, чем музыка. Изображение предметно, звук беспредметен, странен, страшен: какие-то звоны, скрипы, шорохи.

«Сталкер».
Зона

Преодолена не только фантастика, но и бытовая достоверность фантастической истории (сильная сторона братьев Стругацких). Бытовая подробность в обрамлении (уход Сталкера из дома и возвращение его) сведена к минимуму, почти что к знаковости.

Преодолен цвет, всегда раздражавший Тарковского в кино. Не отвергнут (черно-белый фильм был бы экстравагантностью в семидесятых), но сведен к минимуму, к почти монохромной сине-сизой гамме. Обычный цветовой кадр «работает» в фильме всякий раз как неожиданность.

Преодолена «психология». Самостоятельность актера на экране тоже никогда не волновала Тарковского — ему отводилась роль «медиума»; недаром герой исповеди лица и фигуры не имеет, только его рука, отпускающая птицу, и появится в конце «Зеркала».

Работа над картиной была необычно долгой, трудной, конфликтной. Оплошность лаборатории, испортившей часть отснятого материала (пострадали, впрочем, многие снимавшиеся в тот момент картины), побудила Тарковского начать почти заново, с новым оператором А. Княжинским. Сам он на этот раз выступил не только как соавтор сценария и режиссер, но и как художник фильма, еще на шаг приблизившись к своему идеалу



абсолютного и единоличного «авторства». Может быть, поэтому «Сталкер» поражает аскетическим единством стиля, выдержанным от начала до конца фильма и почти демонстративным.

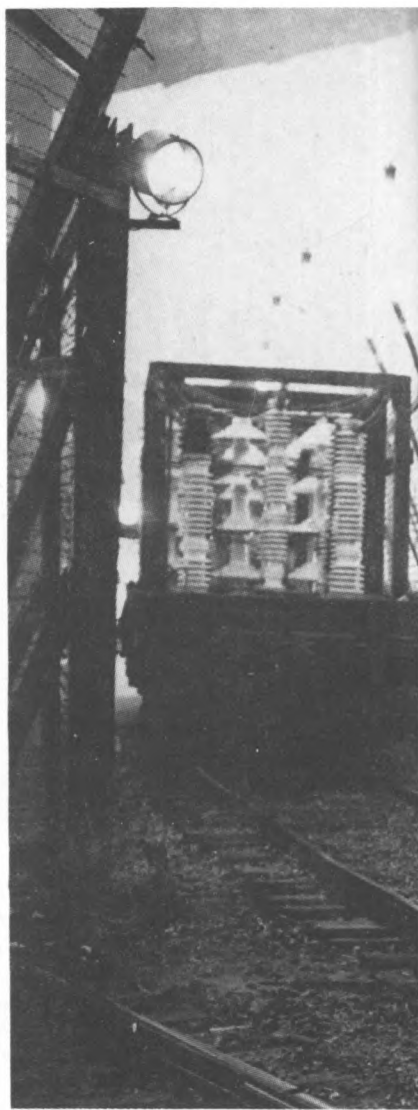
Монохромное изображение, временами переходящее в цвет. Ничего даже приблизительно похожего на «будущее». Нищее жилище Сталкера с единственной на всю семью железной кроватью ютится где-то на задворках железнодорожной ветки, сотрясаясь от грохота проходящих поездов. Так же неухожен и лишен претензий на завтрашний день въезд в Зону: он напоминает любой, притом не слишком значительный, охраняемый «объект». Все имеет не сегодняшний даже, а позавчерашний, заброшенный, захламленный вид; все, как и в «Солярисе», «б. у.». Даже ловушки Зоны, ее пресловутые чудеса — вехи путешествия — никак не поражают воображение причудливостью, тем более фантастичностью. Скорее, однообразием, мертвенностью какой-то. Пугало Зоны — страшная «мясорубка» — имеет вид длинной свинцово-серой трубы, наподобие тех коллекторов, в которые убирают под землю с городских улиц самовольные реки и речушки. Пройти ее составляет скорее душевное, духовное, нежели физическое усилие. Другая ловушка — такие же мертвые пески. Оборванные рельсовые колеи, уцелевшие куски строений, битый кирпич, пол без стен, не говоря о крыше, развалины, развалины — пейзаж слишком памятный людям, пережившим войну.

Малый сдвиг обыденного кажется режиссеру более грозным, пугающим, чем ухищрения бутафории и комбинированных съемок. Так — пронзительно и нелепо — звонит вдруг допотопный телефон в пустынных,

*Профессор —
Н. Гринько*

*Писатель —
А. Солоницын*

В Зазеркалье



давно отрезанных от мира развалинах. Техника страшного у Тарковского (как и фантастического) — это техника странного, двусмысленного, не то чтобы совсем необъяснимого, но необъясненного, сдвигающегося в зыбкую область предположений. Черный пес, приставший к Сталкеру в мертвой Зоне, где не видно ни одного живого существа, только далекий голос кукушки да писк какой-то пичуги, — не фаустовский пудель, конечно; но все же есть в его безмолвном появлении что-то тревожное, отдаленно намекающее на легенду.

В «Сталкере» (как прежде в «Солярисе») не много собственно фантастических пейзажей, и запоминаются не они, а скромная долинка, представшая в цвете глазам путешественников, с какими-то невзрачными цветочками, хотя говорится о замечательном цветочном поле, — просто потому, что среди молчаливого и вопиющего запустения Зоны она сохранила нетронутость, природность.

Фильм длителен, но, парадоксальным образом, как бы и сжат, в нем нет ни отступлений, ни ретроспекций — никаких проблесков в инобытие

*«Сталкер».
Жена Сталкера —
А. Фрейндлих*



героя. Скорее всего, это напряженное духовное странствие, путь трех людей к познанию себя. Существенная часть картины снята на крупных планах лиц и фигур, доведенных до предела выразительности, и напоминает о графике, едва не соскальзывая в стилизацию.

Тарковский вновь снял двух излюбленных своих актеров — А. Соловницына (Писатель) и Н. Гринько (Ученый), но, может быть, больше, чем обоим, отдал новому для себя актеру — А. Кайдановскому (Сталкер). На фоне пошлой почти болтливости, в которую выродилось философствование в Писателе (он все время предполагает в спутниках мелкое, корыстное, но поступками оно опровергается — таков литературный прием вещи), Сталкер выглядит не авантюристом, с риском добывающим свой хлеб, а апостолом и мучеником надежды довести своих клиентов до чудодейственной комнаты и предоставить им возможность исполнения желаний. Его лицо и фигура — снятые в фильме почти с неправдоподобной выразительностью — так же изглоданы тщетностью прежних попыток, как опустошен и скуден пейзаж Зоны. В нем есть какое-то мучи-

В Зону

В Зазеркалье



тельное недосвершенство — прекрасная человеческая возможность, не сумевшая воплотиться и пребывающая в тщете и убожестве. Он весь — одно сплошное вопрошание смысла, которое в конце пути так и не находит ответа.

Христианская символика — едва ли не мода современного экрана. Для Тарковского, начиная с разрушенной церкви в «Ивановом детстве», она нарастала в своем этическом, чтобы не сказать — в собственно религиозном, значении. Мотив «Троицы» был вочеловечен в сюжете «Андрея Рублева». В «Сталкере» он снова свернулся почти в изобразительный мотив: в кадре то и дело — троица. Увы, горькая пародия на триединство. Вместо оскверненного, обезглавленного храма — обломок Гентского алтаря под водой в сне Сталкера: Иоанн Креститель; там же рыбы — иносказание Христа, сопровождающее Сталкера во сне и наяву. Христианские ассоциации в данном случае не случайны, они принадлежат самому автору.

Дойдя до заветных и вполне будничных развалин (кафельный пол, обломки шприцев вдруг напоминают о лаборатории, и может статься, ничего космического здесь вообще не было, а были вполне человеческие эксперименты, закончившиеся этой местной Хиросимой), герои «Сталкера» не обнаруживают в себе достаточно сильной мысли, страсти или желания, чтобы испытать возможности таинственных сил, в которые, оказывается, не очень-то и верят. Писатель не без суетливости отступает, Ученый демонтирует бомбу, которую с риском для жизни тащил через Зону. Заглянув в себя в пограничной области бытия, они оказываются

«Сталкер».
У Сталкера



нищими духом и не решаются ни осуществить свою волю, ни испытать свою шаткую веру.

У Сталкера

(«Приближаются новые дни.
Но пока мы одни
И молчаливо открыты бескровные губы.
Чуда! О, чуда!
Тихонько дым
Поднимается с пруда...
Мы еще помолчим»,—

если вспомнить «Пузыри земли» Блока.)

Впрочем, режиссер и не настаивает на легенде о чудодейственной комнате, исполняющей желания,— выглядит она так же непрезентабельно, как и вся Зона, а сюжет не дает тому никаких примеров, кроме разве Дикообраза, учителя Сталкера. На Дикообраза стоит обратить внимание хотя бы потому, что это персонаж закадровый, созданный лишь средствами слова. В кинематографе Тарковского это новое. Его присутствие в путешествии — предупредительный знак духовного поражения. И Сталкер — этот вечный апостол, не находящий своего Христа,— в который раз возвращается неудовлетворенным под свой нищий кров, к жене и больной дочери.

И тут — странным образом — становится очевидно, что всегдашние мотивы Тарковского никуда не делись из фильма, но претерпели какую-то редукцию, усечение — все ту же минимализацию на фоне общего стиля

В Зазеркалье



картины — и выступили в неполном, иногда сдвинутом и преображенном виде. Никуда не делось то стихийное, что всегда составляло особый климат фильмов Тарковского, но поманило лишь на миг в невзрачной долинке. Горделивая и независимая красота его вольных, незапряженных лошадей, их несомненная природность отозвалась в осторожном шаге черной овчарки, которая ушла из Зоны за Сталкером и осталась среди людей в своей естественной и таинственной сущности. Вспомнилось, что и «воздухоплавательный» мотив был: сон Сталкера, полет и кружение

«Сталкер».
Дочь Сталкера —
Наташа Абрамова

камеры над Сталкером, скорчившимся в воде,— один из прекраснейших и важнейших эпизодов фильма. Не обошлось без семейных уз и детства, хотя ни малейшего отступления от прямой линии сюжета режиссер себе не разрешил.

Монолог, который в конце обращает прямо в зал жена Сталкера (Алиса Фрейндлих),— может быть, самое сильное место фильма, его кульминация, ибо, в отличие от незадачливых искателей смысла жизни, ею движет простое, существенное и непреложное чувство — любовь. И камера, которая так долго и пристально держала в фокусе троицу взыскующих,— их напряженные позы, траченные жизнью лица,— как бы дает себе волю отдохнуть на серьезном и полном скрытой жизни личике увечной дочери Сталкера.

Фильмы Тарковского, выражающие его мир, всегда оставляют зрителю широкую свободу восприятия и сопряжения с миром каждого. Мне, к примеру, не кажутся обязательными слова режиссера о телекинетических способностях будущих поколений («Кино», 1979, № 11). Я предпочла бы остаться при той же свободе истолковывать двусмысленное и странное как проступающую возможность фантастического, сквозящую через бытовую достоверность (например, движение стаканов как движение от сотрясения, производимого проходящими поездами, хотя в фильме это не так). Но если что и обнадеживает в маленькой калекке, то не телекинетические способности и даже не раннее духовное развитие, побуждающее выбрать для чтения стихи Тютчева, а простота, с которой она выговаривает то, что не дается взрослым.

В финале фильма — как это бывало и у Феллини — камера останавливается на личике больной девочки и детский тоненький голос старательно и убежденно читает недетские тютчевские строки. И тогда вдруг становится понятно, чего так не хватает во взорванном, развороченном и опустошенном пейзаже фильма:

«...И сквозь опущенных ресниц
Угрюмый, тусклый огонь желанья».

Да, «огнь желанья» — пусть тусклый, пусть угрюмый даже. Но без этого огня никакой сталкер не выведет и никакая сила — нездешняя или здешняя — не сможет ответить на смутное вопрошание, которое немощно и падает долу.

Вневременной и фантастический «Сталкер» странным образом может быть прочитан и как картина историческая, даже социальная: в этом смысле перекувырк, случившийся с героем сценария, знаменателен. Минувало время надежд, а с ним и фигура героя действующего, героя практики, наподобие Бориски. «Сталкер» не только антиутопия, это еще и документ безвременья.

На почве безвременья, практической невозможности исторического действия взойдет мессианство «позднего» Тарковского, автора «Ностальгии» и «Жертвоприношения».

Любовь и поэзия, искусство — вечные опоры для человеческой души, даже тогда, когда она, по слову того же Тютчева,

«...прижавшись к праху,
дрожит от боли и бессилья».

И обращение к миру детства еще раз отмыкает мир Тарковского, его сокровенный смысл...

P. S.

Немного лет спустя слово «зона», которое до того имело зловещий, лагерный смысл в русском языке, обозначило то самое, что в фильме:

место, где случилась катастрофа. И на экранах телевизоров появились первые изображения невоенных развалин и пейзажи, более фантастические, чем любые экранные чудеса: пустое жилье и сады, лес, куда не может ступить нога человека. И граница Зоны, и первые — нет, не сталкеры, конечно, просто сельские, которые пробираются в Зону, — окупить ли помидоры или половить рыбку в мертвой воде, — потому что воображение человека и вправду не охватывает нематериальную, невидимую глазу опасность.

И уже окутывается имя «Чернобыль» апокалиптическими откликами и ассоциациями. И звезда Полюнь, павшая на землю, поминается...

Мифологизация не делает ли более переносимым для человеческого сознания взгляд на грубую реальность бытия, которая в XX столетии далеко превзошла возможности воображения и восприятия?

А. Тарковский — о фильме «Сталкер»

1. «Мне было очень важно, чтобы сценарий этого фильма отвечал трем требованиям единства: времени, пространства и места действия. Если в «Зеркале» мне казалось интересным монтировать подряд хронику, сны, явь, надежды, предположения, воспоминания — сумятицу обстоятельств, ставящих главного героя перед неотступными вопросами бытия, то в «Сталкере» мне хотелось, чтобы между монтажными склейками фильма не было временного разрыва. Я хотел, чтобы время и его текучесть обнаруживались и существовали внутри кадра, а монтажная склейка означала бы продолжение действия и ничего более, чтобы она не несла с собою временного сбоя, не выполняла функцию отбора и драматургической организации материала — точно я снимал бы фильм одним кадром».

2. «В «Сталкере» фантастической можно назвать лишь исходную ситуацию... но по сути того, что происходит с героями, никакой фантастики нет. Фильм делается так, чтобы у зрителя было ощущение, что все происходит сейчас, что Зона рядом с нами».

Л. Б. Фейгинова

*монтажер на фильмах
«Иваново детство»,
«Андрей Рублев»,
«Солярис», «Зеркало»,
«Сталкер»*

— Людмила Борисовна, с какого фильма началась ваша работа с Андреем Арсеньевичем?

— Я вам прочту — вместо ответа — письмо, которое я получила от него в один из дней рождения.

«Дорогая Люся, поздравляю Вас с торжественной датой и желаю в день Вашего рождения всего желанного для Вас, чтобы обо мне вспомнить».

Я хочу, чтобы Вы знали, что поздравление мое не просто формальная отписка, а вызвано, кроме всего прочего, и благодарностью, которую я испытываю по отношению ко всему тому, что Вы сделали для меня, начиная со дня работы над «Ивановым детством» и по сей день. Я благодарен за те добрые чувства, за соучастие в нашем общем деле, которое каждый из нас, по мере сил и возможностей, старается делать как можно лучше. В конце концов после нас останутся только наши фильмы, которые будут давать право нашим потомкам судить о нас самих. Какими они получились, зависит от наших усилий и способностей.

Как уже было сказано в прошлом, «я сделал, что мог. Кто может, пусть сделает больше». Хотелось бы рассчитывать на право так сказать.

Я еще раз благодарю Вас: обнимаю, поздравляю и желаю также здоровья и Вам персонально, и всей Вашей семье, а также поздравляю Ваших милых помощниц, которые не похожи на многих из Вашего цеха своим отношением к делу...»

Дальше — личное. Я это прочитала, чтобы показать, как Андрей Арсеньевич относился к своему творчеству и как он относился к тем людям, которые были этому процессу преданы. Он очень уважал Таню Егорычеву, Валю Степанову, Валю Лобкову — это монтажницы, с которыми я работала много лет. Не каждый режиссер обладает такой человеческой способностью.

Как-то раз приехал из Прибалтики его подопечный, молодой режиссер с картиной (две части). Андрей Арсеньевич не стал ему объяснять, как делать, сказал: «Ты посмотри, как мы сделаем, понравится — оставишь, нет — переделаешь». Мы с Андреем Арсеньевичем сели за монтажный стол, молча, он за моей спиной только «мм...» да «мм...» — фильм был интересный, и режиссер тоже, он и сейчас работает. Он потом меня спрашивал: «Откуда вы знали, что надо делать? Он же вам ничего не говорил?» — «Почему? Он мне все время предлагал, а я даже спорила». — «Когда? Я не слышал». — «А я спорила пленкой». Я ему объяснила тогда, что если человек очень хорошо понимает другого, то ему слова говорить не надо, просто перетекает из одной души в другую поток каких-то молчаливых мыслей, которые выразительнее слов. Не слышать надо, а просто видеть, как переставлялись куски, менялась продолжительность, что-то отбрасывалось...

Вот слово «семья» — для меня оно очень дорогое по отношению к работе. У нас с Андреем Арсеньевичем была духовная семья...

Хотя на «Ивановом детстве» началось с маленького даже конфликта. Меня прикрепили к картине, и сразу мы уехали в экспедицию. Андрея Арсеньевича я не знала. Вижу, ходит какой-то манерный (его многие считали манерным, не хотели заглянуть внутрь, понять почему он себя манерностью прикрывает. А он просто был человек без облочки). Я была молодая, но уже монтажер, у меня фильмы были; и вдруг он заявляет: «Вам на картине легко будет — только хлопушки и «стопы» отрезать и склеивать». Я подумала: чему их во ВГИКе учат, самоуверенность какая! И сказала: «Если вам монтажер не нужен, я пойду к режиссеру, где мозгами работать надо, а вам достаточно монтажницы». Он удивился моей наглости, и могло случиться даже полное непонимание. И я ему благодарна за человечность; вечером он пришел и говорит: «Вы устали на прошлой картине, отдохните, погода хорошая, местность тоже; а потом поговорим. Я так сказал это, чтобы вы не боялись, а то обо мне слухи ходят...»

— А как на самом деле вы работали на «Ивановом детстве»?»

— На самом деле это была прекрасная наша молодость...

Уезжая в экспедицию, я брала всегда с собой стол монтажный, мовиолу.

И вот мы приехали, нам дали большую комнату; в одном углу был миниатюрный стол, мовиола «Анка-пулеметчица», а в другом мы с Таней Егорычевой, моей помощницей, спали. Мышей было жутко много, мы даже утром боялись ноги спускать — сначала пошуруем, потом спустим. Но в молодости это такая мелочь — даже экзотика. Вечерами Андрей Арсеньевич заходил, всегда неожиданно. Не потому, что нас врасплох хотел застать, а просто творчество ведь в рамки не вложишь.

Но мы должны были быть организованны: от 9 до 11 смонтировать то-то...

— Вы монтировали по ходу съемок?

— Да, приходил материал, мы ехали в город, в кинотеатр, смотрели дубли, отбирали, я склеивала. Андрей удивлялся, как это — он еще вроде бы не созрел, а я так лихо взяла и порезала пленку. Ну, потом это все, конечно, менялось...

Вот парадокс: я втаскивала Андрея Арсеньевича в монтажную, заставляла работать с пленкой, а в то же время можно сказать, что это он научил меня держать режиссера в монтажной.

Вообще-то я фанат, я стараюсь режиссера к своему столу не подпускать: это моя профессия. Пусть он требует, я буду сутками делать и переделывать как ему надо, предлагать варианты, но склеивать пленку — моя профессия; поэтому у Андрея Арсеньевича не было нужды работать за монтажным столом.

Сейчас я увидела старую ленту, снятую на «Мосфильме», и вспомнила. Пришли его снимать, а у нас принято снимать то за станками, то за столами — труд физический, а не умственный. Посадили его за монтажный стол, и он, я вижу, нервничает. Тогда я подлезла под стол, чтобы видно не было, и стала оттуда кнопки нажимать, а ему неудобно, что я в ногах путаюсь. В конце концов ему надоело, он сказал, чтобы я нормально за стол села, и мы не притворялись, а работали как всегда, как привыкли. А привыкли мы в работе спорить.

Спорили много, мы с ним так спорили, что иногда я просто говорила: «Знаете, вам, наверное, было бы лучше взять другого монтажера, чтобы нервную систему не тратить». А он: «Если вы не будете спорить, вы мне не нужны будете, потому что в этих спорах я себя проверяю, а робот мне не нужен».

И действительно — у меня ребенок, больная мама, а я работаю как безумная. Хорошо, что муж у меня сознательный был — во время фильмов Тарковского все на себя брал, воспитывал дочь, ухаживал за мамой. А я могла всю себя отдавать картине: не успевала ночью, после смены (в двенадцать нас из цеха выгоняли) войти домой, как звонок Андрея Арсеньевича по телефону, и мы обсуждаем вариант чуть не до утра, а утром я бегу — не терпится его проверить.

Мы, кажется, по «Зеркалу» трудились, — нет, по «Солярису», по «Зеркалу» легче было, — а там еще Абрам Роом в нашей монтажной работал, и монтажную на ночь не запирали. Тогда я пошутила: «Давайте раскладушку в уголок поставим». А директор взял и поставил. Я иногда там ночевала, потому что смена ночная, а потом утренняя; бригаду свою я, конечно, отправляла домой, у них мужья другие — такая вот была работа.

А ко всему прочему я еще десять лет была председателем цехового местного комитета — сами знаете, сколько сил забирает: путевки, детские учреждения и все прочее. Андрей Арсеньевич однажды пришел к начальнику цеха и сказал: «Если вы считаете, что у нее талант к общественной работе, то забирайте ее, а я считаю, что у нее талант к работе монтажера. И она принадлежит картине». Я ему ничего не говорила, конечно, если мне надо было что-то на профкоме отстаивать, или собрание проводить, или вообще ЧП какое-нибудь в цехе, но он чувствовал, когда я не в форме, и даже уходил из монтажной. «Ну, Андрей, куда же вы, я сейчас сосредоточусь». Но он говорил: «Лучше поработаем вечером».

Когда режиссеры из ВГИКа приходят, они еще не понимают, что картина рождается за монтажным столом. Конечно, актеры, съемки — все это основа, но потом за монтажным столом это можно и так сделать, и по-другому. У нас иногда поиски доходили до того, что Андрей Арсеньевич не хотел приходить в монтажную: «Что вы за мной как казанская сирота ходите...»

Ну и, конечно, он молодой был, ему хотелось еще и с актерами пообщаться, и вообще. А я была благодарна Ларисе Павловне, которая от лишних людей его огораживала, желая ему добра, чтобы он больше времени мог уделять своим внутренним замыслам. Она считала, что эти встречи, вечные споры его разворачивают. И я так же думала и часто говорила, что его растаскивают необязательные, глупые люди. То есть просто я вела себя как сварливая жена: «Вот, вы всем уделяете время, а картине своей не уделяете...» Иногда я даже разыгрывала перед ним сцены, как, на мой взгляд, должен вести себя герой. То есть я старалась как бы компенсировать общением со мной его общение с другими, чтобы он лучше на моей глупости проверял себя, а если и что-то умное проскользнет, то взял бы для дела.

Только потом я прочитала где-то или услышала, не помню, что когда талантливых математиков собрали в Новосибирске и стали учить по узкому профилю, то таланты увяли. Может быть, и не совсем так, но что-то в этом роде. И теперь я думаю, что эти встречи — умные, глупые — необходимы для полного развития человека, а Тарковскому тем более.

Это еще его характер надо было иметь, чтобы меня выдерживать.

Но зато картина — это была наша семья, и семья эта не распадалась даже за длинные периоды межкартинья.

Он очень любил приходить в монтажную, даже когда у него картины не было. Никогда не жаловался, просто приходил посидеть в своем кресле, спросить, как мы живем, чем занимаемся. Иногда даже просто помолчать. И это такое счастье — не то что удача, это слово формальное — работать с таким человеком, добрым, ранимым, тонким. К тому же Андрей Арсеньевич был кладезь знаний, и это заставляло нас тоже читать, тянуться за ним. Заметьте, у него по картинам миллион «подвалов», миллион всяких маленьких «комнат», «кладовых» всяких, и фильмы его будут жить долго за счет этого богатства.

— Чем Андрей Арсеньевич отличался за монтажным столом от других режиссеров?

— Не хочу сказать дурного о своих товарищах, но на «Ивановом детстве» у него иногда проскальзывало: «А вы тоже будете пленку отмерять метрами?» — «Нет, как же можно, она плакать будет». — «А я сталкивался, пленку метрами отмеряли». Ну, не знаю, как там прежде было, но мы с Андреем Арсеньевичем могли с тремя планами сидеть сутки, переставляя их так и эдак, меняя длину вплоть до одного кадрика. Это, конечно, работа адская — вы представляете? — с 9 до 12, при этом он не курил и иногда — пардон, конечно — некогда было даже в туалет сбегать.

Так вот, три плана мы могли монтировать сегодня и завтра: у него было какое-то внутреннее видение, что ли, которое подсказывало ходы. Так, на дальнем плане только улавливается какой-то лучик или мелькнет фигура — и уже вон. Он не терпел в кадре ничего лишнего, случайного, выстраивал композицию своими руками. Кто не знал, те иногда недоумевали: ну что он вцепился в эту бутылку или в этот камешек — не все ли равно, как положить? Или: что он кадрики считает, не все ли равно, кадрик туда, кадрик сюда, что вы там, чокнулись с этими тремя планами?

Как это объяснить? Я называю это так: у Тарковского был талант принимать позывные из космоса.

После «Иванова детства» он мне сказал в шуточной форме: «Ну, Люся, теперь вы не имеет права на плохих фильмах работать». Пошутил, конечно, но дал понять то, что он всегда думал: плохие произведения и плохая работа портят, разлагают. И хотя по «Иванову детству» было потом тринадцать худсоветов, работая с ним и даже споря, я была не

просто Люся — я должна была, владея своей профессией, реализовать его мысль в физическую форму, структуру.

Как объяснить, как он работал? Это был огромный мир...

— Люся, несколько слов об Андрее Арсеньевиче как человеке или, конкретнее, о его «трудном» характере...

— Конечно, Андрей Арсеньевич не был легким человеком, он был совершенно нелегкий человек, и у него были недостатки — в каждом человеке есть недостатки, — но я принимала их как должное. Не боюсь сказать, что я безумно была в него влюблена — была, есть и буду, но это любовь духовная, творческая.

Он был нелегкий, как бывает человек переходного возраста, юношеского — и в то же время он был умудрен опытом и мудростью, как старец сединами. Но середины у него не было. Я думаю, у него был комплекс сиротства. Андрей Арсеньевич прекрасно разбирался в живописи, он был очень музыкален, очень образован — наверное, гены Тарковского давали себя знать, но сиротство он нес в себе, начиная с того же «Иванова детства».

В «Ивановом детстве» была одна такая музыкальная фраза — она прошла через все его фильмы, видоизменяясь, конечно, но она цементировала их. В «Рублеве» она звучит, когда они втроем стоят под дубом, — это ностальгия по детству, по святости, по чему-то светлomu... В «Сталкере» она тоже звучит. Это одновременно как бы фраза жизни, света, зовущая куда-то.

Или — в «Зеркале», в «Солярисе» — есть момент парения, когда человеческая душа отделяется от брэнной оболочки и выходит в космос...

У нас у всех свои комплексы, но у Андрея Арсеньевича это все выходило в творчество, у его картин такая особенность: надо приходить на фильм как на свидание, надо ему довериться, а не судить высокомерно, с уровня своего непонимания, как это бывало.

Как человек он был очень незащищен, раним и сознательно никогда не хотел ранить другого или обидеть. Но в искусстве он не умел притворяться и, не желая сказать о человеке дурного, мог сказать о картине все, что думал. По этой причине он имел много врагов. И еще несчастье нашей жизни: каждый перетолковывает и перекладывает по-своему. То, что в конце концов получилось у него с Бондарчуком, — это же ужасно!

А вы вспомните, как он снял Наташу Бондарчук: это лучшее, что она сделала в жизни! А разве это было просто?

Он мучительно искал ей грим, цвет волос — сколько раз ее перекрашивали. Сколько терпения было проявлено с обеих сторон!

Знаете, мы все, кто работал с Тарковским, выдерживали испытание на прочность, на выносливость, на терпеливость. С ним иначе нельзя было. Он сам к себе был беспощаден в работе — для него мелочей не было — и от нас того же требовал; ведь вы знаете, в жизни мы привыкли немножечко схитрить, где-то себя пожалеть, соврать, поддаться обстоятельствам. А он поблажки ни себе, ни другим не давал, и кто не выдерживал, тот отсеивался, уходил.

Правда, теперь у Тарковского друзей гораздо больше, чем при жизни, каждый торопится записаться в друзья...

А работать с ним — надо было много терпения иметь.

— Люся, возьмем «Зеркало». Андрей Арсеньевич говорил и писал, что, с точки зрения монтажа, это была самая трудная картина. Множество вариантов...

— А знаете, у меня сохранилась пленка, где он пробовал ввести даже ведущего, новые формы искал. Нелегко говорить о себе, своей жизни; тем более он хотел вынести на экран ту ужасную полосу истории, о которой сейчас мы читаем и видим ее на экранах.

В Звенигороде, где снимался фильм, я жила всю экспедицию. Андрей Арсеньевич мог прилететь — как комета: «Едем, материал готов», и через минуту я уже стояла с сумкой. Он так приучил меня жить в «готовности № 1», что я и сейчас могу по привычке собраться за пять минут хоть на Дальний Восток,— все необходимое в моей сумке.

Мы приезжали на «Мосфильм», получали материал, отбирали, монтировали, привозили в Звенигород, и там уже моя помощница размечала, убирала срезки и все такое...

По монтажу на самом деле картина не так уж и менялась. Фактически какая была последовательность, такая она и осталась.

Я скажу, что для меня «Зеркало» в самом первом варианте даже сильнее было. Как все первое.

— Не сохранился этот первый вариант?

— Что вы! Его же не переводили на одну пленку.

Да, так вот и на «Зеркале» мы работали с 9 до 12, потом ночные звонки, даже отпуск мы потратили на дело. Ну, еще у нас с «Иванова детства» было заведено,— это не моя заслуга, просто я в библиотеке работала,— картотека по эпизодам, на «Зеркале» она была, как ни на одной картине, необходима. Я дала ему эту картотеку для удобства, и он мог дома раскладывать этот пасьянс. Но, что странно, фильм не поддавался перестановке эпизодов, сюжет как выстроился, так и оставался.

— Что же менялось?

— Детали. Ну, еще пролог: «Я буду говорить». Он должен был быть в телевизоре, на маленьком экранчике. Я сказала: «Андрей, этот эпизод не режется». — «А я вас и не заставляю его резать». — «Но он не может быть такой длины внутри картины, возможности зрителя тоже надо учитывать». — «Я и учитываю». — «Ну хорошо, я попробую порезать». А эпизод не резался, ведь чувствуешь, когда пленка противится. Получалось, что его надо целиком куда-то: в начало или в конец. Я говорю: «Попробуем». Он пошутил надо мной как-то довольно зло. Андрей Арсеньевич умел иногда вам в бок шпильку воткнуть. Сначала я — и не только я — обижалась, потом из этого стали рождаться иногда какие-то неожиданные решения. Некоторые не выдерживали этого испытания на самолюбие. Но все-таки мы попробовали, и этот эпизод встал в начало.

То же было со стихами — их ведь сначала в сценарии гораздо меньше было. А у нас, как назло, не получалось с хроникой: на музыке она казалась длинной. У меня были припрятаны пробы Арсения Тарковского: я не могла допустить, что такие стихи уйдут в корзину. Я предложила Андрею Арсеньевичу положить их на хронику: это сконцентрирует внимание, направит эмоцию как-то определенно, не даст задавать вопрос, где это снято, и все прочее. Конечно, мысленно я это уже десять раз попробовала: придешь после смены, заснуть невозможно, в голове все так и эдак монтируешь.

Андрей Арсеньевич сначала в штыки: «Вечно вы, Люся, с какими-то глупостями». — «Давайте попробуем, руки-то мои». Я про себя уже знала, как надо подкладывать, но сделала неточно; он никогда сразу не мог принять чужое, ему надо было дойти до него самому. «Видите, не ложится». — «Ну, давайте вот так попробуем». Шажок за шажком, он втянулся, и сам стал пробовать.

«Зеркало» рождалось у нас семь месяцев, ежедневно. С перестановкой кадров, звуковых моментов. Где звука не было еще, я, чтобы было понятно, чего не хватает, визжала, кричала, шумела, оркестр изображала — без слуха совершенно, но как того изображение требовало.

— Люся, а сохранилось ли что-нибудь от первого варианта «Сталкера»? И что произошло на самом деле с этой пленкой?

— Из отснятых пяти тысяч метров сохранились только отдельные

кадрики, которые я вырезала из каждого эпизода и впоследствии переслала Андрею Арсеньевичу. Мы хотели отдать негатив в Белые Столбы, но какой-то идиот оттуда — фамилии не помню — сказал, что Фильмофонд не склад для барахла.

А было все очень просто. В Госкино человек, который даже не знал, кто я, но, видя, что я переживаю, сказал мне: «Что же вы хотите, это уцененная пленка, она не выдерживает заданных параметров». Да еще как ее проявили.

После каждой партии материала Андрей Арсеньевич прекращал съемки и вылетал доказывать, а ему говорили: «Все будет в порядке». Совершенно недобросовестно говорить, что Андрей Арсеньевич отказался от материала, потому что хотел другой вариант. Там люди были как в аквариуме, как будто в грязной воде. Это только гигантская воля Тарковского; он смог второй раз вернуться к замыслу и родить второго «Сталкера». Кровь сочилась из Тарковского! Ни один режиссер не смог бы на это решиться; притом Андрей Арсеньевич был очень экономен и берег каждую копейку. За деньги, отпущенные на вторую серию, все пересняли — это просто героизм был.

Вы знаете, Андрей Арсеньевич был отличный производственник, у него могли бы поучиться другие режиссеры. Мы же все фильмы монтировали и сдавали раньше срока. Другое дело, что ни одну картину сразу не принимали и все делалось, чтобы мы опоздали, но все картины мы сдавали на месяц раньше запланированного срока.

На «Ностальгии» Андрей Арсеньевич даже планировал приехать на съемку русской природы и чтобы мы тем временем все смонтировали здесь. Он знал, что мы успеем. И знал, что на Машу Чугунову, на Артемьева, на меня можно положиться, и если итальянцы даже не дадут денег, то мы и бесплатно все сделаем.

Вы даже представить не можете, что была Маша для него и как он к нам всем относился. Он мог даже не замечать нас как раз потому, что это просто была часть его жизни.

Зато и мы готовы были все сделать. Вот «Андрей Рублев», первая копия в единственном числе. Шесть лет мы прятали ее в залах, в комнатах «Мосфильма», чуть не в уборных, — двухсерийный фильм. Потом благодаря Маше отправили его в Белые Столбы. Это целая история. А потом Лариса Павловна всякими правдами-неправдами дошла до Косыгина — за это можно ей в ножки поклониться.

Всегда моим любимым фильмом было «Зеркало» — как любишь «трудного» ребенка. Но когда я увидела «Жертвоприношение»... Не то что мне героя было жалко, но сам Тарковский разговаривал со мной, спорил.

Он всегда хотел снимать очень длинные планы одним кадром, а я считала, это утопия. Естественно, он не мне, а себе возможность эту доказывал, но так как мы много об этом говорили, то и мне доказывал. Вы заметили, в титрах стоит «монтаж Тарковского»? Значит, никому не доверил. И еще в той оригинальной копии, которую привозили из Швеции (наш контратип невозможно было смотреть), монтаж настоящий цветовой. Кажется, что там мелькает молния или еще что-то, а он эту духовность, нечеловеческую энергию создал зрительными, цветовыми мельканиями.

Конечно, после «Зеркала» это опять исповедь. Там все есть: и Лариса Павловна, и падчерица, и его Тяпа, и то, что это последний фильм, уходящее «прости». Там столько сокровенного — он, может быть, и не думал об этом, но пленка рассказала.

Я помню, когда-то он приехал из-за границы, был там у Феллини и Антониони, видел все усовершенствования и жаловался, что мы живем

в каменном веке. И я так счастлива, что Андрей Арсеньевич там побывал, мог работать. В «Жертвоприношении» это видно: там бездна тонкостей, такой цвет, такое мастерство... Хорошо, что он это успел...

От исповеди к проповеди

Фильм «Ностальгия» Тарковский снял в Италии. В то время задерживаться за границей он не собирался *. Тем удивительнее предчувствие «русской болезни», которую он описал прежде, чем она стала его житейским делом. После «Ностальгии» смысл кризиса, отразившегося в «Сталкере» еще, так сказать, стихийно, стал очевиден и осознан. Поэт по преимуществу и моралист-в-себе, он все больше становился моралистом по преимуществу. Защита эстетического *credo*: запечатление времени (даже вопреки реальности собственных картин), видоизменение этого постулата с течением того же времени, ничего не меняющее в позиции художника по отношению к миру, — все больше уступали осознанию мессианской роли художника в мире. «Сталкер» был отечественным введением если не в новую тему, — темы и мотивы режиссера остались постоянны до конца, — то в эту новую позицию, спровоцированную новым и острым противостоянием: Тарковский и западная цивилизация.

«Сталкер» сделал имя Тарковского широко известным на Западе, ввел его в русло общемировой и популярной проблематики «конца света».

Широко признанный, ставший, по свидетельству прессы, одной из «культовых» фигур русского искусства за границей, режиссер на фоне коммерческого бытования кино почувствовал себя на другой лад аутсайдером. Но меняться он не хотел и не умел. То, что в бюрократической сфере отношений с Госкино носило характер эстетической конфронтации, в новых обстоятельствах эстетической вседозволенности требовало переосмысления в терминах этических.

Парадокс взаимоотношений Тарковского с бюрократией в том, что при десятках, а иногда и сотнях конкретных замечаний камнем преткновения на самом деле была исходная трудность — непривычность, непохожесть его языка, осознанная как «элитарность». Говоря грубо, раздражало, что «трудно разобраться» и, добавим, что вообще надо разбираться.

Это относилось не только к Тарковскому. Другой — разительный — пример — кинематограф Киры Муратовой. Когда Конфликтная комиссия СК СССР сняла с полки ее — вполне камерные — фильмы, объяснить себе и другим причину их запрета оказалось невозможно практически ничем, кроме своего рода «тканевой несовместимости». Даже на фоне новаций шестидесятых, бюрократия — как целое — все же исходила из единства метода и общедоступности постулатов, сложившихся в кинокультуре тридцатых и сформулированных при обсуждении «Зеркала» В. Баскаковым: «...кино по самой своей сути не может быть элитарным».

Идея дифференциации зрителя, сосуществования направлений, художественного плюрализма, наконец, естественной структурированности, многоуровневости культуры, буквально взорвавшаяся в середине восьмидесятых, труднее для бюрократии, нежели даже самые крутые идеологические повороты.

Тарковский был не только противником, он был естественным антиподом коммерциализированного искусства: работать «на потребу», применяясь к чужим стандартам, он не мог бы, даже если бы захотел, и это вопрос не профессии, а личности.

* Надо надеяться, что все документы взаимоотношений с Госкино, повлекшие (вместе с комплексом других причин) эмиграцию Тарковского, будут опубликованы.





*«Ностальгия».
Проповедь*



Парадоксальное положение кумира, лишенного, однако, стабильной материальной базы (для творчества, хотя и в заботах суетного света ему тоже приходилось думать о хлебе насущном), тем более заставляло осмыслить свою позицию.

*На съемках фильма
«Ностальгия».
О. Янковский,
А. Тарковский*

В книге «Запечатленное время»*, изданной, увы, на иностранных языках и объединяющей ранние статьи, как и поздние опыты быстро-текущей жизни, Тарковский артикулировал то, что с самого начала было закодировано даже не в содержании — в самой структуре его лент — и что четверть века назад я истолковала для себя как «динамический стереотип вторжения войны в детство»: «Насилие над душевным миром человека тотально. Но именно из этой тотальности, из практической невозможности простого, человеческого рождается почти нестерпимая духовная потребность в идеальном. Из абсолютной дисгармонии — мечта об абсолютной гармонии» (замечу в скобках, что ни слово «духовный», затертое ныне до неразличимости, ни тем более слово «идеальный» употребительны тогда не были; какова же была творческая повелительность начинающего режиссера, если она вызвала на себя эти неупотребительные слова!). Теперь в главе под названием «Об ответственности художника», для нас столь рутинным, как бы даже перенесенным со страниц «Советской культуры», а для западного читателя непривычно серьезным, Тарковский обозначил это сам: «...я сторонник искусства, несущего в себе тоску по идеалу, выражающего стремление к нему. Я за искусство, кото-

* *Tarkovskij A. Die versiegelte Zeit. Berlin — Frankfurt/M.—Ullstein, 1985.*



рое дает человеку Надежду и Веру. И чем более безнадежен мир, о котором рассказывает художник, тем более, может быть, должен ощущаться противопоставляемый ему идеал — иначе просто было бы невозможно жить!» *

В заграничной и оттого в чем-то еще более русской «Ностальгии» духовная структура вышла на уровень сюжета.

Так как черновики и варианты «Ностальгии», естественно, остались в Италии, я попросила во время Московского кинофестиваля 1987 года знаменитого итальянского сценариста и писателя Тонино Гуэрру, соавтора Тарковского, сказать несколько слов о работе над сценарием:

«Ностальгия» родилась на основе первоначального проекта: путешествия Тарковского по Италии. Когда Андрей снова приехал и мы начали обдуманное и подготовленное мною знакомство со страной, проверяя первоначальную идею (из этого возник фильм «Время путешествия»), то из совместных раздумий родился замысел «Ностальгии», которая тоже есть, по сути, путешествие русского по Италии. Название появилось где-то в процессе нашего путешествия.

По сюжету поэт приезжал в Италию, чтобы — для книги — найти документы, относящиеся к истории старинного русского музыканта. Музыкант этот существовал на самом деле, его фамилия была Березовский (в фильме — Сосновский). Он был крепостным графа Шереметьева, был послан учиться в Болонью, к Мартини, который был преподавателем

«Ностальгия».
Горчаков —
О. Янковский

В Зазеркалье

* *Tarkovskij A. Op. cit., S. 218.*

Моцарта. Березовский достиг больших успехов, концертировал, стал академиком и вернулся в Россию, чтобы выкупиться из крепости. В России он женился, но выкупиться ему не удалось, он спился и в конце концов повесился. В сценарии все это выглядит несколько иначе: письмо Сосновского, найденное героем, разумеется, не документально, а вымышлено.

Вокруг этой истории и начались наши дискуссии о том, что такое ностальгия: русский человек, если он хотел жить за границей, уже тогда должен был порвать с родиной.

О том, чтобы остаться самому, Тарковский не говорил.

В нашей поездке участвовал документалист Понкальди: он снимал Юг и прочее, но в Банья Виньони, например, или у меня дома за камерой стоял один из лучших операторов Италии — Товоли. Монтировал «Время путешествия» сам Андрей.

Над сценарием «Ностальгии» мы работали вместе, по-живому, так что вариантов сценария практически не было.

Я думаю, что к фильму надо относиться серьезно: это большая работа, документ состояния современного человека. Понятно, что в ней много скучного, это свойство шедевра, особенно в кино, от которого принято ожидать развлечения.

На самом деле история, сочиненная Тарковским и Гуэррой, вполне могла бы выглядеть на экране как «занимательная»: для другого режиссера она обладала бы определенными фабульными потенциями.

Поэта Андрея Горчакова в поисках следов крепостного музыканта Павла Сосновского сопровождает переводчица; отношения с золотоволосой итальянкой, к тому же эмансипированной и неудовлетворенной, на фоне воспоминаний о доме и семье, преследующих Горчакова, могли бы сами по себе составить сюжет фильма.

Все это присутствует в «Ностальгии», но фабульные и даже собственно психологические возможности, как и в прошлых фильмах, режиссер оставляет втуне. Зато дилемма крепостного музыканта откликнется в судьбе Горчакова столь любезным Тарковскому мотивом двойничества и путешествие в Италию станет для героя ленты таким же путешествием к самому себе, как полет к планете Солярис или путь в Зону. (В скобках заметим, что нарастание литературности, начавшееся в «Сталкере», в «Ностальгии» продолжается. Павел Сосновский, подобно Дикообразу, — персонаж закадровый, существующий только на словесном уровне, даже портрета его мы не увидим. Но острота переживания родины задана его несчастливой судьбой.)

Итальянский фильм открывается черно-белым российским пейзажем и русской заплачкой. Все, что, казалось, навсегда было вытеснено из «Сталкера» — деревянный дом, расседланная белая лошадь в высокой траве (она видна издали уже почти как авторская метка), женщины и мальчик, поспешающие от рамки кадра вглубь, к дому, домашний пес, трусящий за ними, утренний туман, — снова возникает в «Ностальгии».

Это уже не отчий дом «Зеркала» с его единственностью и непреложностью, — скорее, отделившийся от него знак, образ России в воображении героя. Непосредственность протекания жизни, которая поражала в снах Ивана или в «земном довеске» «Соляриса», из него ушла, отсылка к прошлому сделана как бы в общем виде — недаром кадр застывает в неподвижности.

Быть может, это и не замысел, а проза кинопроизводства: денежные расчеты продюсеров иной раз стоят бюрократии. «Русские фрагменты» фильма снимались под Римом, — рассказывал Гуэрра, — есть такая петля Тибра рядом с аэродромом Фьюмичино: бывают места, которые у всех

народов похожи». Похожи места, непохожи деревья, воздух, трава. Но принцип дополнительности снова «просыпается» в «Ностальгии». Лишь за русским прологом начнется итальянское настоящее: препирательства Андрея с переводчицей на горной дороге, в маленьком автомобильчике и его раздраженные слова: «Надоели мне эти ваши красоты хуже горькой редьки».

На самом деле никаких итальянских красот в фильме нет. Картина поразительно лишена гоголевского пафоса «прекрасного далека». Не только туристской открытости, как бы даже и понятной при первой встрече с bella Italia, но и естественной роскоши южной природы, и человеческого многолюдства юга.

«Время путешествия» — телевизионная лента, сама по себе интересная, как фильм, смонтированный Тарковским, и как его автопортрет на фоне Италии — показывает то, что режиссер не впустил в кадр «Ностальгии», от чего откажется, чем поступится, исходя при встрече с богатствами новой для него природы и культуры из того же принципа минимализации, что и в «Сталкере»: впускать в кадр лишь то, что соответствует «пейзажу души».

Не войдет в кадр синее небо, южное солнце, купы цветов, крутизна горных дорог над Средиземным морем, обжитый уют старого дома Гуэрры, ветшающее великолепие барочного собора в городке Лечо, его изумительные мозаики, трапеза под открытым небом, вилла в Сорренто, за закрытыми дверями которой останется знаменитый мраморный пол, как бы усыпанный лепестками роз, — здесь где-то в разговорах прозвучит, кстати, и фамилия Горчаковых (вилла побывала в руках русской аристократии).

Изю всего этого только фамилия и войдет в фильм...

Мало кому удавалось так «разытальнить» Италию, как Тарковскому. Разве что процессия женщин с сияющими пирамидами свечей, выносящих фигуру Мадонны — покровительницы рожениц, напоминает о «местном колорите».

Но Андрей Горчаков не вступит в капеллу беременной Марии, Мадонны дель Парто.

Он не увидит простодушного великолепия обряда, когда из живота Мадонны вылетят десятки птиц, не умилится и не усмехнется вере простых женщин, не станет свидетелем неловкой попытки Евгении преклонить колени перед Мадонной, не услышит стеснительного и сурового приговора местного падре современной женщине, которая полагает главным погоню за счастьем.

...Весь этот жизни пестрый сор плеснет по краю его судьбы, не задев ее, хотя и послужит интродукцией к теме фильма. Но фигура отказа, заявленная первыми фразами Андрея, продолжена пластически.

Андрей не насладится даже созерцанием фрески Пьеро делла Франчески, которую долго будет держать в кадре камера: лишенной изящества и ухищрений, увековеченной обыкновенностью и земной реальностью беременной Марии.

Позже он скажет, что жена его похожа на Мадонну дель Парто, только красивее, а образ беременной явится ему в ореоле святости. Но в капеллу, ради которой он проехал пол-Италии, герой Тарковского так и не войдет: не только Италия туристских пейзажей, но и Италия памятников, колыбель культуры, как и Италия народной жизни, пройдет мимо него.

Напрасно Тонино Гуэрра пытался напитать режиссера итальянскими красотами — Тарковский оставался глух к идее «культурной программы» для своего героя и не видел места, куда бы его приткнуть, пока не оказался в курортном городке Банья Виньони, в номере местной гости-



ницы. «Товоли старался показать Тарковскому то, что он любит в Италии,— свидетельствует Гуэрра,— но Андрей выбирал — независимо от своего сознания — то, что напоминало ему Россию».

«Время путешествия» дает возможность оценить не только то, что осталось за рамкой кадра, но и разглядеть, из чего родилась «Ностальгия», воочию увидеть преобразование природы в образы фильма.

Гостиничный номер поразил режиссера своей странностью: одно окно выходило не наружу, а в шахту несуществующего лифта; это было настоящее место для душевного кризиса, где чувствовать себя можно «только плохо». Неуют реального гостиничного номера послужил лишь толчком для воображения, для реализации того «пейзажа души», который — как и всегда у Тарковского — преобразовал внешнюю действительность по своему образу и подобию. Комната была «переодета» для съемок: вместо безличного светлого дерева, которым без претензий был обставлен средней руки номер, появится оштукатуренная стена в потеках, железная спинка кровати, импортированная прямо из «Сталкера», и проем

*«Ностальгия».
Евгения —
Д. Джордано*

двери в ванную с круглым зеркалом и характерным венским стулом. Быть может, энтузиазм Феллини, переданный Гуэррой как своего рода эстафета, побудил отчасти Тарковского задержать взгляд на курортном городке, но можно не сомневаться, что эмоциональный шок, пережитый в номере гостиницы, обратил внимание режиссера на неэффективный пейзаж Банья Виньони, невеличавую дряхлость культуры. Высокие пустынные коридоры старой гостиницы, целебный бассейн святой Маргариты, пузырящийся в ложе из изъеденного рыхлого камня, и стали искомым местом действия фильма.

Бассейн в фильме тоже выглядит иначе, чем в документальной съемке. Рыжий — высвеченный солнцем — оттенок уступает место свинцовому, мглистому. Известное добродушие старой лоханки под строгим взглядом камеры Джузеппе Ланчи преобразуется в некое вполне бытовое, мелкотравчатое, но все-таки напоминание о Дантовом аде.

Когда режиссер впервые увидел проявленный материал фильма, он, по собственному признанию, был поражен непредуказанным, можно сказать, стихийным соответствием его мрачности сумеречному состоянию собственной души.

Чтобы окончательно расстаться с очерком «Время путешествия», который и сам по себе заслуживает внимания «тарковсковедения», надо отметить, что если в нем и отразилась Италия, от будущего фильма отставленная, то одновременно в нем перечислен и весь почти будущий реквизит «Ностальгии»: старое кружево занавесок в доме Гуэрры, неизменное зеркало в темной раме, гнутые венские стулья, похожие на собственный скелет, сухие цветы, скопления пустых бутылок, наконец, горящая свеча, — то немного, но несомненное, что составит предметную среду фильма. В фильм отфильтруется то, что отобрано тоскующим взглядом автора.

Ностальгия, как тоска по родине, составляет как бы первый слой фильма, связанный с несостоявшимся романом. Готовность Евгении обозначена ее разговором с падре (молодая женщина, полная жизни, неудовлетворенных желаний, но лишенная веры простых крестьянок, дома, мужа, семьи), равно как и ее спорами с Андреем. Ей нравится Россия, Москва, русский язык, русская поэзия. Но для Андрея ее живое любопытство ко всему русскому так же трудновыносимо, как ее понятное желание приобщить его к итальянским красотам. Томик переводов стихов Арсения Тарковского, который Евгения таскает с собою, для Горчакова — символ непереводимости культур, их взаимонепонимания: страницы этого томика будут потом — на границе яви и сна — обугливаться на одном из тех костерков, на которые человек обрекает свою память (вспомним «Солярис»).

Отношения Андрея Горчакова (наверное, недаром режиссер ссудил героя своим именем) с красивой переводчицей — его раздражение, ее маленькие вспышки ревности, их грызню в пустынных коридорах гостиницы — не назовешь романом. Как и в раннем «Ивановом детстве», в мире «позднего» Тарковского «интрижка неуместна, а любовь невозможна». (Говоря о фильмах Тарковского, мне приходится возвращаться к старым-престарым своим формулировкам не по лениости пера, а просто-напросто потому, что режиссер необычно постоянен в своих мотивах: мотив собственно любовный, «роман» — его не занимает.)

Как ни странно это может показаться, «Ностальгия» — не только первый заграничный фильм режиссера, но и первый собственно современный, сегодняшний, действие которого приурочено к текущему дню. Именно поэтому в нем очень заметно не только то, что есть, но и чего нет в кинематографе Тарковского, что вычтено из запечатленного им времени.

В Зазеркалье



Из него вычтен быт. Не как материальная среда — она как раз обладает силой внушения почти магической, — а как сумма зависимостей и отношений внутри этой среды. Так взрослые на войне были приурочены к ней посредством быта, но для Ивана этого средостения не было. Так бесталанный Кирилл, намаявшись в миру, был оттеснен обратно в монастырь трудностями быта, но Рублев, исправно возя капусту, пребывал в сфере бытия. Отношения житейские — кто-кому-кем-приходится — могли оставаться непроясненными в «Солярисе» или в «Зеркале», хотя любой сущностный мотив режиссер всегда доводит до конца.

«Ностальгия»

Для любого почти автора фильма не только фабульная возможность романа с Евгенией — пусть бы даже ущербного, — но и бытовая, эмпирическая определенность статуса «командированный за границей» дала бы повод для каскада узнаваемых *qui-pro-quo*, забавных или горьких. Для Тарковского реальность паспортов, чиновников, сроков, виз, «приглашающей стороны», суточных, билетов и прочая и прочая — кроме одного места в фильме, к которому мы еще вернемся, — ничуть не интересна.

В лучшем случае это повод для рефлексии: «Нужно снести границы». — «Какие границы?» — «Государственные». Встреча и столкновение языков, культур, систем совершаются не столько вовне, сколько во внутреннем мире, где Россия и Италия персонифицированы в образах двух женщин — Евгении и жены Марии, в двух цветовых доминантах: черно-белых воспоминаниях и цветовом настоящем; в двух музыкальных стихиях: Мусоргского и Верди. (Можно предположить преемственность мотива жены Марии от первого варианта «Соляриса».)

Если столкновение с чужой страной наяву для Андрея раздражительно, то в полусне или в воображении «встреча Марии и Евгении» выглядит так же евангельски, как звучит. Ничуть не враждебно, скорее, приязненно женщины нежно касаются друг друга кончиками вытянутых пальцев — жест с картин Возрождения, эхо, слабый отзвук чужой культуры, лишь чуть-чуть (как это нередко случается у Тарковского) видоизменяющий натуру и придающий ей малую, но ощутимую странность. Образ беременной Марии, высветленный и вознесенный, — быть может, отклик задуманного посещения капеллы Мадонны дель Парто, которого Андрей так и не совершил.

Для того, кто помнит русскую Голгофу «Андрея Рублева» или всегдашнее двойничество жены-матери в лентах режиссера, наверняка возникает облако значений за этими образами яви и сна: беременная Мадонна делла Франчески — жена Мария (их сходство, пусть лишь в воображении Андрея) — русская мадонна: мать и жена — дом и семья — родина. Не говоря уже о других постоянных мотивах: апокалиптическом дожде, занавешившем окна, проливающимся на пол, бросающем зыбкие тени на белые в потеках стены; о мучительном изгибе железной спинки кровати и венского стула в проеме двери.

Можно сказать, пользуясь современным научным жаргоном, что душевный мир экстериоризирован в фильме; можно сказать, что Андрей переживает душевный неуют и смуту в терминах гостиничного номера: он лежит на постели неудобно, не раздеваясь, в башмаках и пальто, то ли во сне, то ли в полузабытии.

И тогда в номер неслышно входит пес — то ли из черно-белого сна, то ли с улицы — и укладывается между постелью и набежавшей лужей...

Здесь я хочу сделать небольшое отступление о Тарковском и его истолкователях. Мне уже приходилось писать, что мало какой режиссер дает столь широкие возможности для истолкования его в любой мыслимой системе координат, как Андрей Тарковский. Нужды нет, что сам он к любой практически рационализации был настроен, чтобы не сказать враждебен. Уже в самое последнее время попытка фрейдистской интерпретации вызвала его протест, хотя одержимость отцовским и материнским комплексами бросается в глаза. Режиссер считал идеальным для себя зрителя, который свободно отдается стихии фильма, не занимаясь рационализацией.

Но даже субъективное отталкивание художника не отменяет права зрителя или критика на истолкование: истолкование есть естественный способ присвоения вещи, в рамках ли другой культуры, с позиций ли другой модели мира или просто другой индивидуальности. Тем более если автор обращается к зрителю не в фабульных формах. На самом деле уровень знаковости в фильмах Тарковского объективно высок, а многозначность поздних картин возрастает вместе с литературностью.

И однако при «дешифровке» в любом из возможных контекстов и культурных кодов надо помнить, что она всегда есть приспособление внутреннего мира Тарковского, имеющего свои границы и свои приметы, к миру внешнему. Приведу пример.

Немецкая исследовательница Ева М. И. Шмид в статье «Ностальгия» — (Меланхолия)» * уподобляет пса, явившегося в номер Андрея, египетскому богу смерти Тоту или Анубису, тем самым видя в нем как бы предвестника смерти. Я могла бы со своей стороны дополнить эту ассоциацию ссылкой на строку из Арсения Тарковского: «...с египетской заgrabной, собачьей головой». Точно так же, как предположение об этимологическом значении фамилии Андрея Горчакова подкрепить выражением Андрея Тарковского «спасительная горечь ностальгии», хотя, как мы помним, заимствовал он ее из своего путешествия. Но заимствовал же! И хотя поиски значений с помощью «Словаря символов» Г. Х. Мона (молоко — вечная жизнь) кажутся мне гораздо менее убедительными примерами, дело не только в этом. Кроме фонда мировой культуры у Тарковского был свой — незаемный — фонд устойчивых мотивов и значений, который пополнялся, варьировался — вне зависимости от словаря Мона или других, самых компетентных источников, — чем-то питался, что-то «забывал», что-то хранил в своих недрах наподобие талисманов, виньеток, пометок помимо логики и общеупотребительных символов. И если говорить, откуда взялся пес в номере Андрея, то едва ли из Достоевского, как полагает исследовательница. Он пришел прямиком из «Сталкера», а в «Сталкер», скорее всего, из каких-то неведомых, неназываемых уголков памяти, которые и создают неповторимый мир художника.

Это не полемика; повторяю, фильмы Тарковского дают простор для огромного круга ассоциаций, и в этом их притягательность. Они открываются каждому на языке его культуры и личности. Я вижу необходимость попытаться описать мир Тарковского сначала в терминах фильмов самого Тарковского — этому посвящены последние главы. И если спросить, зачем остроухий пес оказался у постели Андрея, то надо будет, по-видимому, ответить: как и в «Сталкере», он служит как бы посредником двух миров — на сей раз русского прошлого и итальянского настоящего героя.

Пес из черно-белого сна въяве оказывается собакой с улицы. Впоследствии станет ясно, что это собака полубезумного Доменико — притчи во языцех местного общества, обменивающегося сплетнями в бассейне, из которого торчат «говорящие головы» и тугие бюсты.

С Доменико в фильм войдет новый и расширительный по отношению к ностальгии — тоске по родине — мотив всеобщего несовершенства, мировой скорби, как выражались прежде. И новый для Тарковского актер — Эрланд Йозефсон.

В кинематографе Тарковского новое лицо значит очень много, тем более если оно повторяется, а Эрланд Йозефсон станет главным действующим лицом «Жертвоприношения».

Но прежде чем о Доменико, несколько слов об Андрее Горчакове. Его играет Олег Янковский. Первоначально роль предназначалась Анатолию Солоницыну, без которого, начиная с «Андрея Рублева», Тарковский не мыслил своего киномира. Если роли для Солоницына в фильме не было, она придумывалась специально, подобно Прохожему в «Зеркале». Солоницын не был для режиссера носителем какого-то «ампула» или «имиджа». Он был пластичен (в отличие от самого режиссера), многосоставен, как истый лицедей, и очень современен. Он мог воплотить в своем престелно неправильном лице душу художника Рублева, открытую всем впечатлениям бытия, или ледяной пафос чистого познания головастика Сарториуса: его характерное лобастое лицо было многосмысленно и непредвиденно. Вместе — режиссер и актер — осуществили один из

* Eva M. J. Schmid. Nostalgia/Melancholia. Ein interpretatorischer Versuch zum Verständnis Andrej Tarkowskij's sechstem Film. In: Hans Gunter Pflaum/Hrsg./Jahrbuch Film 83/84, München.





самых странных опытов сценической трактовки Гамлета (Театр имени Ленинского комсомола), где датский принц представал настолько обыкновенным из обыкновенных, что даже изъяснялся прозой.

Ранняя смерть этого не просто любимого актера и друга, но истинного протагониста всего кинематографа Тарковского получила для режиссера значение почти символическое, подведя черту под целым периодом его жизни. Тарковский пережил его на пять лет и две картины. «Тарковский видел свое воплощение всегда через Солоницына, но Солоницын умер еще до написания сценария,— объяснял Гуэрра,— и он решил пригласить Янковского. Роль уже была ориентирована на него».

О. Янковский тоже не был, разумеется, для режиссера актером новым. Он был «свой», он был из «Зеркала», нужды нет, что роль отца невелика по объему,— она была важной. Все же роль Андрея Горчакова пришлось для него, по собственному его признанию, приспособлять, и зазор заметен. В Янковском не было желчного скепсиса Солоницына, его самоязвляющей иронии. Янковский не то чтобы молод, но он кажется

«Ностальгия».
У Доменико

В Зазеркалье



еще пригодным для жизни, еще не настолько изглоданным изнутри, чтобы просто перестать жить без ссылки на сердечную недостаточность.

Герой «Ностальгии» не снимает пальто, даже валяясь на постели. Невольно представляешь себе Солоницына в том же черном пальто, что в «Сталкере»; у Янковского — пальто в елочку, почти светлое. Роль приобрела звучание более элегическое, что ли...

Может быть, «дом — это пальто», как говорится в стихах Тонино Гуэрры? И значит, «пальто — это дом»?..

Героя Янковского режиссер часто снимает сзади, иногда — силуэтом и почти всегда — в тени. Если он и не изглоданный, то омраченный.

Можно сказать, что Андрей Горчаков Янковского с его раздражительным беспокойством, странной холодностью, на которую жалуется Евгений, подобно Сталкеру, искатель. Недаром, как и Сталкер, он — меченый: у Сталкера была разноцветная прядь — в волосах Андрея бросается в глаза белая прядь, вроде упавшего сверху пера; к концу седина заметно увеличивается, проступая сквозь вороново крыло волос.

*«Ностальгия».
В гостинице*

В «Ностальгии» сделан, однако, следующий важнейший шаг: искатель находит наконец того, кто готов принять на себя бремя мировой скорби и искупления, — полубезумного Доменико.

Эрланд Йозефсон входит в кинематограф Тарковского не просто как новый исполнитель, но как носитель нового амплуа. Именно ему предстоит искупать и искупать грехи мира. Однако в его фигуре нет ничего ни пророческого, ни тем более жертвенного. Небольшой плотный человек с интеллигентным, очень добрым, можно даже сказать, милым лицом, и если учитель, то с маленькой буквы: скорее, преподаватель. В нем нет ничего от фанатика, хотя история, о которой судачат в бассейне, страшноватая: целых семь лет этот человек, в прошлом, кажется, математик, продержал взаперти жену и детей, пока их не освободила полиция. Как пузыри в бассейне, вздуваются и лопаются сплетни и версии: страх? ревность? вера?..

Вспоминается, что такой случай лет пятнадцать назад действительно был. Вспоминается впечатление нашей кинематографической молодости: «Сладкая жизнь» Феллини и Штайнер, убивший себя и детей из страха перед атомной войной.

Не Евгения, красивая, одинокая и бездетная, становится центром притяжения для Андрея в новой для него стране, а этот непонятный человек, околачивающийся у бассейна со своим псом.

Именно к нему, в его странное жилье попросит Андрей переводчицу отвести его, и она этого не простит. Жилье Доменико — третий важнейший зрительный комплекс фильма. Если спинка кровати — графический знак, напоминающий о жилище Сталкера, то жилье Доменико больше всего напоминает развалины в Зоне: полуразрушенное помещение, где старая кружевная занавеска и сухие цветы в лучшем случае символизируют быт, где в полутьме зеркало в паутине лишь смутно отражает вошедшего, а на полу расставлены пустые бутылки. Здесь все странно расфункционалировано: когда очередной дождь (Италия Тарковского столь же дождлива, как и Россия) прольется сквозь дырявую крышу, он будет падать на пол мимо их узких горлышек.

В этом вопиющем запустении посреди красивейшей страны Андрей снова вернется мыслью к отчему дому и узнает историю Доменико от него самого; рассказ Доменико материализован. Испуганные дети, жена, целующая сапоги жандарма, выводящего их из дома, любопытствующие зеваки — все снято как бы камерой кинохроникера, лишь чуть-чуть замедленно, может быть; и только сияющий белый град за краем парашюта, открывшийся глазам мальчика и вызвавший у него вопль: «Папа, это же край света!» — обнаружит заметную странность.

Здесь Андрей причастится (в буквальном смысле, вином и хлебом) тайны, которую откроет ему Доменико: надо пронести горящую свечу через бассейн святой Маргариты; Доменико не дают это сделать: считая безумным, его вытаскивают из бассейна. Христианская символика, лишь намеком возникшая в «Сталкере» (рыбы), прозвучит здесь столь же мощно, как отрывок бетховенской «Оды к радости». Тут же Андрей получит огарок свечи и спрячет его в карман.

Естественно, при этом разговоре мужчин, измученных скорбью мира и жалостью к близким, Евгении не будет: она в сердцах оставит Андрея его причудам. Зато невнятная ссора в гостинице с ее гневными обвинениями так же мало существенна и так же непоправима, как все подобные ссоры в фильмах Тарковского.

Существенна разве что странная, скрипучая японская музыка из чужого номера и кровь из носа, которая пойдет у Андрея от неловкой полупощечины Евгении, как шла у Сталкера (тоже как бы знак искаательства), и сон о доме, который он снова увидит, оставшись один...





«Ностальгия».
Доменико —
Э. Йозефсон,
Горчаков —
О. Янковский

Среди других общих свойств, о которых речь впереди, фильмы Тарковского обладают необычно высокой степенью взаимопроницаемости. Вне зависимости от места и времени действия их темы, приемы, знаки и значения переливаются друг в друга, не соблюдая границ, поставленных фабулой. Недаром так велика в них доля снов, наваждений — не фантастики, но фантазии. Между фантазией и реальностью нет цезуры: они обладают одинаковым статусом достоверности.

Центральный эпизод «Ностальгии» — этой ленты о кризисном состоянии современного человека — весь состоит из шатаний между полуявью-полубредом, действительностью, похожей на наваждение, и наваждением, почти неотличимым от действительности.

Так, сон о доме зеркален в структуре фильма пугающему сновидению Сосновского. Перед тем как отправиться в Рим, где у нее есть «настоящий мужчина», Евгения прочтет в коридоре под дверью обнаруженное ими в Болонье отчаянное письмо старинного музыканта. Сон крепостного человека, хотя и рассказанный словами, черно-белый: по барскому приказу он изображает белую статую и чувствует, как смертельно стынут ноги в этой неподвижности и белизне...

Черно-белый сон Андрея, в который нечаянно вплетается отзвук далекой итальянской мелодии, скрестится с пугающим сновидением музыканта — двойничество проступит сквозь сюжетную ткань, — и сон перейдет в полуявь итальянского наваждения. Странный нарастающий звук и удар цвета резко отделяют привычный сон о доме от сюрреалистической итальянской яви.

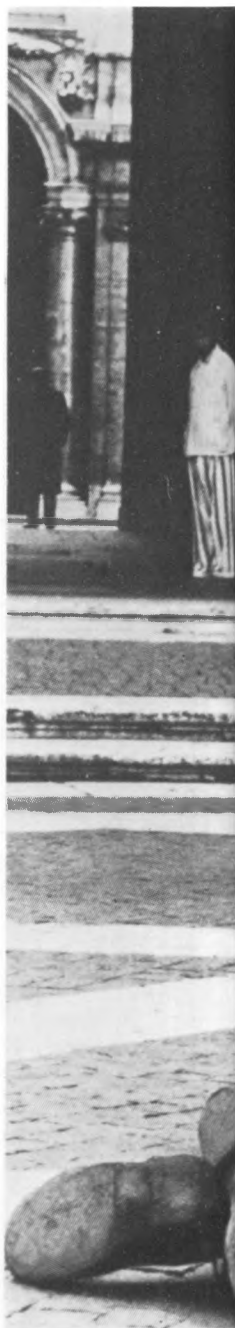
Цветной кадр — крупно: силуэт Андрея со спины, момент «праздношатания». Но странным образом прогулка обретает тот же смысл духовного странствия, что и в «Сталкере». Городской пейзаж — это в полном смысле «пейзаж души», на итальянской почве воспроизводящий ту же разруху: какой-то житейский хлам под струящейся водой, белый увечный ангел — мотив, вечно варьирующийся со времен полустертой фрески «Иванова детства», — и след от оранжевой раковины, вынырнувший из «Соляриса», и русские стихи Арсения Тарковского «Я в детстве заболел», и «русский натюрморт» под каким-то латинским сводом: пол-литра «Московской», пластиковый стаканчик, маленький тлеющий костерок, на котором обгорит книжка переводов русских стихов...

«Тарковский действительно нашел такое место, — сказал Гуэрра, — встреча с девочкой, вода — это все реальность. Но это «нереальная реальность», которую только русский видит в Италии, — итальянцы ее не замечают».

Сон Сосновского — объяснение с крепостной Россией. Прогулка Андрея Горчакова — объяснение с потребительской цивилизацией Запада в лице Анджели, девочки в резиновых сапогах, явившейся ему как заштатный ангел местного значения. Андрея мучают туфли, горы итальянских туфель, которые все покупают, хотя он десять лет прекрасно ходит в одних и тех же...

Выше говорилось: начиная со «Сталкера», текст получает необычно большое смыслообразующее значение в лентах Тарковского. В них появляются не только персонажи, но и истории, притчи, существующие только на словесном уровне. К ним принадлежит и притча о спасенном из лужи, которую он рассказывает той же Андзеле. «...И вот они лежат у края этой глубокой лужи. Тяжело дышат, устали. Наконец спасенный спрашивает: «Ты что?» — «Как — что? Я тебя спас». — «Дурак, я там живу!..»

Не пытаясь подражать Солонищину, О. Янковский нашел свой ход к роли: слегка подвыпивши, его Андрей становится простоватым, но эта простецкость, даже наивность легко уживаются в нем со стихами: «Я све-





ча, я сгорел на миру/Соберите мой воск на пиру», хотя свеча, данная ему Доменико, до поры до времени празднично оттягивает карман...

Фильм Тарковского, как всегда, естественно вытекающий из череды его собственных картин, как всегда, вписан стилистически и в текущую постмодернистскую моду, обнимающую сегодня все области искусства: цитаты, самоцитаты, отсылки, отзвуки, переключки, отражения, коллажи.

Излюбленная им иератическая поза, когда Андрей навзничь лежит среди вод, как собственное надгробие,— самоцитата; гардероб посреди

*«Ностальгия».
Смерть Доменико*

улицы, дружно опознанный критикой, — цитата из Бергмана, быть может, благодарственная. В зеркале шкафа вместо самого себя Андрей видит простиупающее «с той стороны зеркального стекла» лицо безумного Доменико — второй узел двойничества в этом центральном, смыслообразующем эпизоде фильма: ностальгия — тоска по Родине, ностальгия — мировая скорбь...

Нетрудно заглянуть в память, если не в словари, чтобы перечесть все значения, знаки и смыслы бесконечных вод, протекающих через фильмы Тарковского, но надо ли?.. В «Сталкере» — полет над водами, в «Ностальгии» — хождение по водам.

И сразу, в резком монтажном стыке — шум самолета и яркий, плотный, почти открыточный кадр: вид Рима сверху. Странствие окончено, Андрей собирается восвояси. Несколько картинок, снятых информативно, почти вульгарно: чемодан и пакеты перед гостиницей, признаки отъезда. В первый раз разговор с переводчиком о житейском: билет, самолет, «приглашающая сторона»; впервые вместо «этот русский» будет названа фамилия: Горчаков. Все вместе — как будто просвет в другой, фабульный фильм: «командированный за границей».

В этот момент «нормального» кино становится вдруг самоочевидна особость запечатленного в фильмах режиссера времени.

Тарковский работал с разными операторами, обладающими собственным почерком, но все они в его фильмах снимали «по-тарковски»: взгляд его обладает свойством особой пристальности. Камера просто глядит либо панорамирует очень медленно. Не рассматривает, не всматривается: смотрит долго, хочется сказать — протяжно. В этой протяжности взгляда — магическая сила изобразительности, так же как в его микроскопических замедлениях, малых сдвигах камеры (это, кстати, создает и непривычную для западного экрана неспешность ритма). Время не соотнесено с житейским; путешествие Андрея в Банья Виньони могло занять две недели так же, как и два дня.

Предотъездная сцена снята в житейском времени — из бытия душевного странствия Андрей на мгновение выпадает в быт. Телефонный звонок прерывает житейское время, Евгения сообщает, что Доменико приехал в Рим и проповедует; он справлялся, сдержал ли Андрей свое обещание...

Маленький этюд о Евгении, поблекшей возле брутального мафиози, возвращает фильм от фабульной связки в пространство смысла. Андрей просит — с разрешения Общества итало-советской дружбы — срочно отвезти его в Банья Виньони.

Развязка двух судеб, аккомпанируя друг другу в параллельном монтаже, создает необычно протяженную коду, — может быть, самое прекрасное, что есть в этом фильме.

Доменико проповедует на Капитолийском холме. Мизансцена упрощена до предела. Несколько фигур разместились неподвижно и фронтально на широкой лестнице. На лицах — печать слабости, тупости, душевной болезни.

У колонны привязана собака Доменико; сам он говорит, взгрозившись на круп конной статуи Марка Аврелия (тоже отсылка — не только к месту, но и к философии). Он обращает страстный призыв больных к здоровым (мотив, в современном искусстве распространенный): «Что это за мир, если сумасшедшие взывают к вам, — стыдитесь!» Он призывает тащить свою душу вперед, как простыню. Но безумный Доменико знает тщету словесного призыва. Он дает команду: «Музыка!» — и один из сумасшедших подтаскивает к Марку Аврелию блестящую канистру. Неловко, не слишком споро Доменико обливается бензином. Ему дают зажигалку, но она барахлит, не желает зажигаться в немелких руках.

Никто не мог бы разрушить ореол пророческого, вернуть акт саможжения к набору прозаичных, некрасивых и к тому же плохо удающихся физических действий так радикально, как Тарковский.

Зажигалка старая, неисправная, ею приходится долго чиркать, одежда Доменико не желает загораться, а когда загорается наконец, то факела все равно не получается: она горит только сзади, нескладно и мучительно. Жалобно вое и рвется на привязи пес, включается наконец на полную мощность вердиевский «Реквием», но сумасшедшие остаются безучастны, лишь один падает у копыт статуи в эпилептическом припадке, да Евгения бежит вверх по ступеням. Доменико с мучительным воплем срывается с Марка Аврелия и наконец испускает дух, упав на камни и застыв в позе распятия...

А в это время Андрей приезжает в Банья Виньони и, остановив машину, бросается к бассейну.

Известна взаимозависимость пространства и времени в кино. Одновременность событий в реальности на экране выражается временной последовательностью. Римская проповедь Доменико сменяется несением свечи в Банья Виньони. Собачье повизгивание, переходящее в вой, соединяет оба эпизода в единое звуковое пространство.

Крестный путь Андрея обставлен столь же прозаически, как нагорная проповедь Доменико, и также лишен катарсиса. Из бассейна уже спустили воду: на парапете стоят выловленные из жижи, покрытые известью предметы. Андрею предстоит нести свой огонь не столько через воду, сколько через жидкую грязь.

Но простое вроде бы это дело оборачивается для Андрея Голгофой. Трудность пути через трубу в «Сталкере», по сути, выражена была только через состояние Солоницына: через сутулость спины, провал лица, через муку, накапливающуюся в глазах.

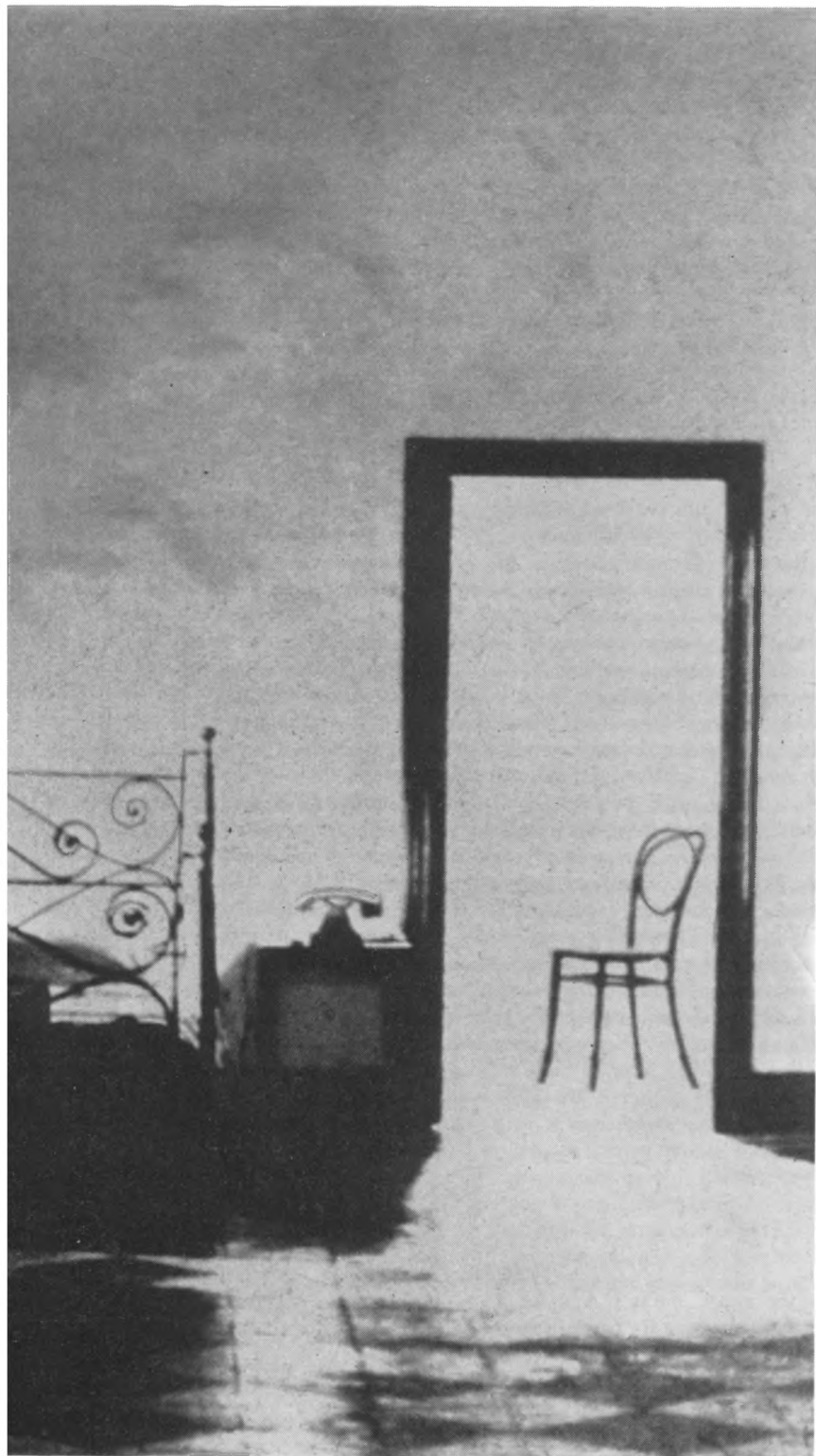
Надо отдать справедливость Олегу Янковскому: он опять-таки решает эпизод на свой, особый лад. Янковский разрушает «библейский комплекс» несения свечи бытовым поведением. У его героя вполне по-житейски ноет сердце, так что приходится принимать валидол. В первый раз предприятие кажется ему не столько уж тажким: он зажигает свечу и, коснувшись рукой края бассейна, пускается в путь, но свеча, помигав, гаснет; огорчившись, он возвращается к началу и снова, затеплив огарок, касается рукой края. Оказывается, несение свечи требует внимания: он загоразживает ее полую пальто, под ногами хлопает, звенит; оказывается, несение свечи требует сосредоточенности: он загоразживает ее спиной, идет осторожно, медленно; в волосах его уже не прядь, а целый веер седины. Увы, свеча снова гаснет; вздыхая, он плетется обратно, обо что-то спотыкается, чуть не падает и снова достает зажигалку...

Эпизод тянется долго, камера не отрывается от Андрея, и постепенно зритель как бы втягивается в воронку этого медленного движения. Теперь несение свечи — уже самоотдача, он оберегает ее не только полую пальто,— собой, всем своим существом; жалостный собачий вой доносится издалека; обессилев, он притуляется на мгновение, заслоня огонь ладонями. Наконец руки прилепляют огарок к краю бассейна и... всплеск падения, крики, все бегут, выскакивает переводчик из машины...

В неподвижном черно-белом кадре — скромный русский пейзаж, охваченный каменными сводами обезглавленного романского храма; у малого зеркала воды — не озерца даже, скорее, лужи — сидит Андрей и с ним собака; медленно кружатся снежинки, снова бабий голос начинает причитание, слышен жалостный собачий вой по покойнику, идет титр: «Памяти моей матери. А. Тарковский».

Впоследствии, возвращаясь к фильму, Тарковский не мог не признать инносказательности этого эпилога: «Пожалуй, я могу согласиться с тем, что





«Ностальгия»

финальный кадр «Ностальгии» отчасти метафоричен, когда я помещаю русский дом в стены итальянского собора. Этот сконструированный образ грешит налетом литературности. Это как бы смоделированное внутреннее состояние героя, не позволяющее ему жить как прежде...»

Любопытнее другое: он заведомо соглашается с возможностью различных, даже противоположных восприятий: «...или, если угодно, напротив: его новая целостность, органически включающая в себя, в едином и неделимом ощущении родного и кровного, и холмы Тосканы и русскую деревню».

Столь явное отступление от постулата «запечатленного времени» вызывает саморефлексию не без смущения: «В этом случае меня, видимо, можно обвинить в непоследовательности, но, в конце концов, художник и изобретает принцип, и нарушает его» *.

На самом деле, конечно, не только финальный кадр, но и весь фильм метафоричен, многозначен, и если дешифровка отдельных мотивов, как бы остроумна она ни была, мало что может сказать о намерениях автора, то, несомненно, в фильме как целом заложена возможность многих и разных восприятий и толкований.

А. Тарковский — о фильме «Ностальгия»

1. Я хотел рассказать о русской ностальгии — том особом и специфическом состоянии души, которое возникает у нас, русских, вдали от родины...

...как говорят на Западе, «русские — плохие эмигранты»...

Мог ли я предполагать, снимая «Ностальгию», что состояние удручающе-безысходной тоски, заполняющее экранное пространство этого фильма, станет уделом дальнейшей моей жизни? Мог ли я подумать, что отныне и до конца дней моих я буду нести в себе эту тяжелую болезнь?»

2. «Если исходить из сценария, то Горчаков приехал в Италию лишь на время. Но он в финале умирает. Другими словами, он не возвращается в Россию не потому, что не желает этого, а потому, что решение выносит судьба. Я тоже не предполагал, что после завершения съемок останусь в Италии: я, как и Горчаков, подчинен высшей воле. Еще один печальный факт, углубивший мои мысли: скончался Анатолий Солоницын, исполнитель главных ролей всех моих предыдущих фильмов, который, по моим предположениям, должен был исполнять роль Горчакова в «Ностальгии» и Александра в «Жертвоприношении». Он умер от болезни, от которой избавился Александр и которая спустя несколько лет настигла меня самого».

От проповеди к жертве

*...Незримыми делала их бестелесность,
Но шаг оставлял отпечаток стопы...*

Б. Пастернак

Следующий, и последний, фильм Андрея Тарковского был снят в Швеции. Участие кинопродюсеров из разных стран, кроме основного продюсера Анны-Лены Вибум (Шведский киноинститут), свидетельствует столько же об уважении европейских кинематографистов к имени Тарковского, сколько и о его материальных затруднениях. Его имя было прокулой качества, но не коммерческого спроса.

* *Tarkovskij A. Op. cit., S. 238—239.*

К этому времени положение дел существенно изменилось: Тарковский остался на Западе. Судьба «Андрея Рублева», годы ожидания, неосуществленные замыслы, его органическая неспособность к компромиссу, не только конфронтация с руководством Госкино СССР, но, как ни печально, нелояльность коллег по профессии, остро проявившаяся на Каннском фестивале, куда была представлена итальянской стороной «Ностальгия» (вместе с фильмом почитаемого им превыше всех Брессона она получила приз жюри), — все, о чем с горечью писал и говорил Тарковский во многих интервью, привело к тому, что уже не умозрительная, а очень конкретная и личная ностальгия, по его собственному выражению, защемила его душу уже навсегда.

(Из многого опубликованного и сказанного за последние годы Андреем Тарковским, а также пока неопубликованного, что впоследствии должно дать представление о реальной картине его жизни за рубежом, привожу лишь письмо к отцу, А. А. Тарковскому, — по публикации в журнале «Огонек»:

«Дорогой отец!

Мне очень грустно, что у тебя возникло чувство, будто бы я избрал роль «изгнанника» и чуть ли не собираюсь бросить свою Россию... Я не знаю, кому выгодно таким образом толковать тяжелую ситуацию, в которой я оказался «благодаря» многолетней травле начальством Госкино <...>.

Может быть, ты не подсчитывал, но ведь я из двадцати с лишним лет работы в советском кино — около 17-ти был безнадежно безработным. Госкино не хотело, чтобы я работал! Меня травили все это время, и последней каплей был скандал в Канне <...>, где было сделано все, чтобы я не получил премии (я получил целых три) за фильм «Ностальгия».

Этот фильм я считаю в высшей степени патриотическим, и многие из тех мыслей, которые ты с горечью кидаешь мне с упреком, получили свое выражение в нем. Попроси у Ермаша разрешения посмотреть его, и все поймешь и согласишься со мной...

Когда на выставку Маяковского, в связи с его двадцатилетней работой, почти никто из его коллег не захотел прийти, поэт воспринял это как жесточайший и несправедливый удар, и многие литературоведы считают это событие одной из главных причин, по которым он застрелился.

Когда же у меня был 50-летний юбилей, не было не только выставки, не было даже объявления и поздравления в нашем кинематографическом журнале, что делается всегда и с каждым членом Союза кинематографистов.

Но даже это мелочь, причин десятки — и все унизительны для меня. Ты просто не в курсе дела.

Потом я вовсе не собираюсь уезжать надолго. Я прошу у своего руководства паспорт для себя, Ларисы, Андрюши и его бабушки, с которыми мы смогли бы в течение 3-х лет жить за границей, с тем чтобы выполнить, вернее, воплотить свою заветную мечту: поставить оперу «Борис Годунов» в Covent Garden в Лондоне и «Гамлета» в кино. Недаром я написал свое письмо-просьбу в Госкино... Но до сих пор не получил ответа.

Я уверен, что мое правительство даст мне разрешение и на эту работу и на приезд сюда Андрюши с бабушкой, которых я не видел уже полтора года; я уверен, что правительство не станет настаивать на каком-либо другом антигуманном и несправедливом ответе в мой адрес.

Авторитет его настолько велик, что считать меня в теперешней ситуации вынуждающим кого-то на единственно возможный ответ просто смешно; у меня нет другого выхода; я не могу позволить унижать себя до крайней степени, и письмо мое просьба, а не требование. Что же касается моих патриотических чувств, то смотри «Ностальгию» (если тебе ее покажут) для того, чтобы согласиться со мной в моих чувствах к своей стране. Я уве-

В Зазеркалье



рен, что все кончится хорошо, я кончу здесь работу и вернусь очень скоро с Анной Семеновной и Андреем и с Ларой в Москву, чтобы обнять тебя и всех наших, даже если я останусь (наверняка) в Москве без работы. Мне это не в новинку.

Я уверен, что мое правительство не откажет мне в моей скромной и ЕСТЕСТВЕННОЙ просьбе. (В случае же невероятного — будет ужасный скандал. Не дай бог, я не хочу его, ты сам понимаешь.) Я не диссидент, я художник, который внес свою лепту в сокровищницу славы советского кино. Я не последний, как я догадываюсь... И денег (валюты) я заработал своему государству больше многих. Поэтому я не верю в несправедливое и бесчеловечное к себе отношение. Я же как остался советским художником, так им и буду, чего бы ни говорили сейчас виноватые, выталакивающие меня за границу.

Целую тебя крепко-крепко, желаю здоровья и сил.

До скорой встречи. Твой сын — несчастный и замученный Андрей Тарковский.

Р. С. Лара тебе кланяется.

Рим. 16.IX.83» («Огонек», 1987, № 21, с. 27).

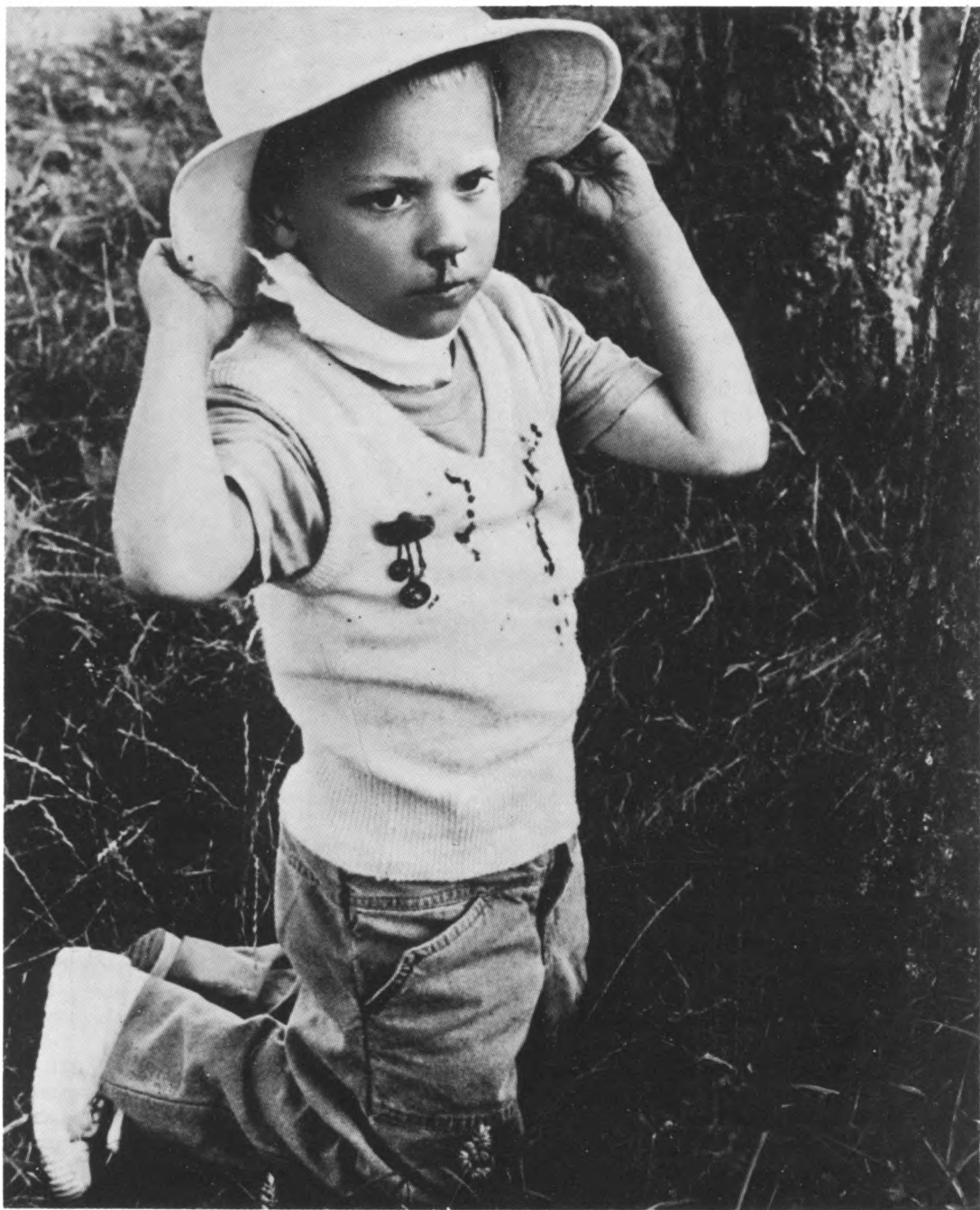
И это в то время, как отечественный его зритель неизмеримо вырос в числе: «Андрей Рублев», «Солярис» и «Сталкер» (чего, увы, по-прежнему нельзя было сказать о «Зеркале») практически не сходили с экрана, пусть и в небольших кинотеатрах. Для новых поколений язык Тарковского уже не составлял трудности, они учились «оптическому коду» TV прежде азбуки.

«Жертвоприношение» было первой собственно европейской картиной Андрея Тарковского. Удивительно, как много всего «первого» для себя пришлось ему делать в эти последние годы.

Режиссер был уже тяжело болен: работа была прервана клинкой. Фильм читается как завещание. И однако по своей внутренней стройности, изобразительной силе, по повелительности мысли и виртуозному владению всеми средствами для ее выражения — картина может быть названа «поздней» в лучшем смысле этого слова. Никаких следов слабости она не несет.

Лента кажется просторной, незагроможденной и как будто промытой изнутри. Может быть, кроме качества пленки она обязана этим еще и камере знаменитого Свена Нюквиста, постоянного оператора Бергмана. Разумеется, существенно и то, что шведская натура острова Готланд с его бледным северным небом, пологой равниной, низким горизонтом, где далеко видно, — «эта скудная природа» была ближе и понятнее Тарковскому, чем южные красоты Италии. Правда, для западного зрителя это погрузило фильм как бы в русло бергмановской традиции.

*«Жертво-
приношение».
Отец и сын*



Для нашего зрителя и старый дом, и стол в густой траве, и плетеные стулья — весь этот усадебный обиход, — скорее, могли бы напомнить о традиции постановок Чехова в МХТ. То, что происходит в фильме, происходит, как и в «Ностальгии», в наши дни, но зрительно к ним привязано не жестко. В фильме снова соблюдены единство действия, времени и места, чему Тарковский так радовался в «Сталкере». Сюжет его, с точки зрения житейской логики, разумеется, абсурдный — тем не менее столь естественно продолжает «Сталкера» и «Ностальгию», что в каком-то смысле

Сын —
Томми Чэльквист

фильмы эти можно посчитать трилогией даже в пределах той единой ленты, которую режиссер снимал всю свою жизнь. В отличие от «Ностальгии» «Жертвоприношение» почти лишено прямых реминисценций прежних фильмов, но излюбленные мотивы Тарковского на всех уровнях — фабульном, изобразительном, сюжетном, этическом — нетрудно распознать.

Уже не на русской почве, без прямой ссылки на автобиографию, фабульную структуру фильма складывает все то же: семья и семейные отношения, отцовство, детство, дом. Господин Александр — эссеист, театральный критик и университетский преподаватель — со своим сынишкой по прозвищу Малыш втыкает в землю сухую сосну. У Малыша завязано горло — его только что оперировали и ему нельзя говорить (Тарковский не устает изыскивать предлоги, обрекающие человека на молчание!), зато отец говорит без умолку.

Но фильм начинается не с этого: не с долгого, бесконечно широкого плана, где маленькие человеческие фигурки копошатся у сухого дерева, а как бы с пролога. Еще на титрах сквозь мелькающие имена из темноты экрана смутно проступит часть старого полотна: жест старика, протягивающего сосуд, и ответное движение младенца на руках у мадонны.

Во Флоренции, в галерее Уффици, где выставлено «Поклонение волхвов» Леонардо и где, вероятно, увидел его Тарковский, оно останавливает внимание мглистым, почти угрюмым колоритом, малолюдством рядом с праздничной «массовкой» «Поклонения» в соседних залах (Гирландайо, например), отрешенной горестностью, сродни избирательному взгляду режиссера. «Страсти по Матфею» Баха еще усугубят настроение, чтобы лишь постепенно перейти в естественные звуки жизни — крики чаек, шум моря, которые послужат как бы прелюдией открывающегося за титрами пейзажа: бледного плоского моря, зеленеющей равнины, вьющейся вдаль дороги, на которой покажется велосипедист, почтальон Отто, и долго будет петлять на своем небыстром транспорте; только когда он подъедет к господину Александру, камера постепенно откроет новые дали однообразного пейзажа, медленно приближая человеческие фигуры...

Уже в этих начальных кадрах содержится если не фабульная завязка, то завязь мотивов, из которых разовьется фильм.

Фрагмент полотна — младенец, как бы принимающий из рук волхва свое удивительное и грозное будущее (оно уже звучит в «Страстях»), — по внутреннему закону фильмов Тарковского развернется в свой собственный сюжет. Из смущающей зрителя неясности восстановится понятное, принадлежащее быту и даже обозначенное в разговорах целое: репродукция «Поклонения волхвов» Леонардо да Винчи, забранная под стекло и украшающая кабинет господина Александра. Но, став деталью обстановки, картина Леонардо не поглотится бытом, она сохранит в фильме свой статус означающего. Еще не раз камера приблизит жест старика и движение мадонны, взглянется в пугающую сумеречность колорита этого вроде бы праздничного евангельского события, и лица господина Александра и Отто отразятся в стекле, как в темном зеркале, наслаиваясь на фигуры Леонардо.

Можно составить карту или маршрут этих возвращений камеры к «Поклонению волхвов» — они будут каждый раз знаменовать поворотные, судьбинные моменты фильма.

Можно рассмотреть шире значение, вернее, знаковость Леонардо да Винчи в фильмах Тарковского — изображение битвы в «Андрее Рублеве» «по Леонардо», том с репродукциями в «Зеркале», откликающимися двойственной сущности героини Маргариты Тереховой. Не менее существенно, что в «Ностальгии» — итальянском фильме — режиссеру понадобился не многозначный, неуловимый Леонардо да Винчи, а Мадонна Пьеро делла Франчески, простая и утвердительная в своей земной, материн-



ской сущности, на которую многомысленный Отто сошлется в «Жертвоприношении» загадочной фразой о своем предпочтении дела Франчески перед Леонардо (здесь, кстати, проявится еще одна общая закономерность мира Тарковского — непрерывность содержания его картин).

Можно еще расширить круг рассмотрения и ввести «проблему Леонардо» в гораздо более широкий контекст роли изобразительного — и вообще классического — искусства в лентах режиссера.

Но для смысла ленты достаточно заметить себе звукозрительный контрапункт пролога: младенец, которому поклоняются как будущему мученику и искупителю.

Точно так же для смысла ленты надо запомнить молчание Малыша и разглагольствования господина Александра, его склонность задаваться «проклятыми вопросами»: слову в структуре «Жертвоприношения» принадлежит, как и во всех поздних фильмах Тарковского, существенная роль. Недаром скажет господин Александр: «В начале было Слово».

И наконец, встреча с почтальоном Отто, который разыскал господина Александра на прогулке, чтобы вручить телеграммы ко дню рождения от бывших товарищей по сцене с курьезной подписью: «Твои «ричардовцы» и «идиотовцы». Курьез обращает на себя внимание; имениннику приходится объяснять, что когда-то он был преуспевающим актером, и коронными его ролями были шекспировский Ричард III и князь Мышкин Достоевского. Позже, в кругу семьи, разговор уйдет в сторону: возникнет спор о причинах ухода его со сцены. Но важно, что герой фильма испытал свою душу абсолютным злом (Ричард III) и абсолютным добром (князь Мышкин),

На съемках фильма «Жертвоприношение» А. Тарковский, С. Нюквист, Э. Йозефсон «Жертвоприношение»

В Зазеркалье





*«Жертво-
приношение».
Господин
Александр —
Э. Йозефсон,
Мария —
Г. Гисладоттир*



и эти два образа, некогда им воплощенные, стоят в преддверии его судьбы. Это кажется тем более небезразличным, что в самых первых мечтах и намерениях роль, как всегда, рассчитывалась на Солоницына, артистической природе которого оба полюса были доступны одинаково.

Впрочем, не менее важна, чем встреча с прошлым, встреча героя с будущим в лице экстравагантного почтальона Отто (А. Эдвалл), читателя, если не почитателя Ницше и, как впоследствии окажется, коллекционера чудес: выпадений реальной жизни в сверхъестественное.

— А какие у вас отношения с богом?

— Боюсь, что никаких.

Собственно, это да нехстати оброненная фраза Отто: «Не сокрушайтесь очень-то и не тоскуйте. И не ждите», — станет катализатором душевного кризиса господина Александра: «Да кто вам сказал, что я жду чего-то?!» Из этого пустячного обмена репликами разовьется, по существу, весь фильм.

Стоит обратить внимание и на имя почтальона. Можно предположить, что для Тарковского оно, в свою очередь, было «говорящим»: настоящее имя Солоницына было Отто. И роль почтальона с его видимыми эскападами и невидимыми безднами тоже, может быть, сочинялась как бы в его память: отсутствие чего-то важного, основополагающего в мире фильмов Тарковского (минус прием, так сказать) всегда было так же значаще, как и присутствие, а Солоницын всегда был одним из самых мощных его «талисманов». Логично предположить его невидимое присутствие в фильме.

...Когда за господином Александром приезжает жена и доктор на автомобиле, нарушив разреженную пустоту ландшафта вторжением техники, и он просит дать ему с Малышом еще немножко пройтись пешком, то в этом задержанном, как бы намеренно растянутом вступлении случится еще несколько микрособытий, важных для его дальнейшего течения.

Маленькое происшествие: резвясь вокруг отца, Малыш спрячется и наскочит на него сзади, и от внезапности нападения отец отбросит его так, что у сына пойдет носом кровь.

Поза Малыша, лежащего навзничь на траве, чтобы унять кровь, и сама эта кровь — один из тех знаков препинания в лентах Тарковского, который имеет некое подобие собственного смысла: он указывает на «искателя». И действительно, если господин Александр в первых же кадрах рассказывает Малышу притчу о старце и послушнике, которому тот велел поливать сухое дерево, пока оно не зацветет, то с течением фильма Малыш незаметно примет на себя роль такого послушника.

У господина Александра, в свою очередь, коварный наскок Малыша и удар по голове вызывают первое из тех апокалиптических предчувств-

*«Жертво-
приношение».*
Аделаида —
С. Флитвуд,
Виктор —
С. Вольтер

вий, в котором нетрудно опознать еще одну вариацию на тему Зоны: черно-белое изображение, мостовая, заваленная хламом, льющаяся неизвестно откуда вода, скелет венского стула, бегущие люди, сюрреалистически оползающий дом...

Резким монтажным стыком эта галлюцинация перейдет в гармонию русской иконы — господин Александр листает книгу, подаренную ему ко дню рождения (вспомним «Троицу», восстающую из крови и ужасов русского XV века).

В первом эпизоде стягиваются, таким образом, в невидимый треугольник главные герои сюжета, если не фабулы: Малыш, Отец, Отто.

Так же важен во вступлении рассказ господина Александра о покупке дома, где родился Малыш и где они теперь живут. Тема дома вступает исподволь, сначала только на словесном уровне: в статичном кадре тот же пустынный простор и дерево, под которым сидят отец и сын. Позже (господин Александр листает альбом с репродукциями русских икон) возникнет внутренность дома: уютно, удобно, элегантно обставленное жилье, обитающее семьи. И только потом, когда в полях покажется Отто со своим громоздким именованным подарком, мы впервые увидим дом снаружи: деревянный, стройный, как фрегат, не похожий и очень похожий на все семейные гнезда в лентах режиссера.

Дом очень важен, можно сказать, основополагающ в структуре мира Тарковского. Он овеществляет вечные его темы: род, семья, смена поколений. Понятие «отчий дом» для Тарковского буквально — это дом отца, и это дом, «дом окнами в поле», а не квартира: городское обиталище в «Зеркале», оклеенное газетами для ремонта, или убогое жилье Сталкера возле железнодорожных путей — ущербны; дом (пусть небогатый) богат средством с «окружающей средой» — травой, деревьями, стихиями: ливнями, а иногда и пожарами. Он — часть природной жизни так же, как жизни человеческого духа, их сроднение.

Все это — предварительное, еще предфабульное — заявлено без специальных акцентов во вступительных эпизодах фильма, с их прозрачностью и легкостью, с той медлительной важностью ритма, которая удивляет западного зрителя, в том числе даже почитателей Тарковского.

Запечатленное время? Или странный мир, чреватый катастрофами и преобразованиями?

Можно описывать дом изнутри — просторную гостиную с камином, дверями на кухню и на веранду, характерной винтовой лестницей на второй этаж, где спальня Малыша соседствует с кабинетом господина Александра.

Можно восхититься сине-сизо-зеленоватым колоритом, растворяющим цвет и свет в изысканном, почти монохромном кадре.

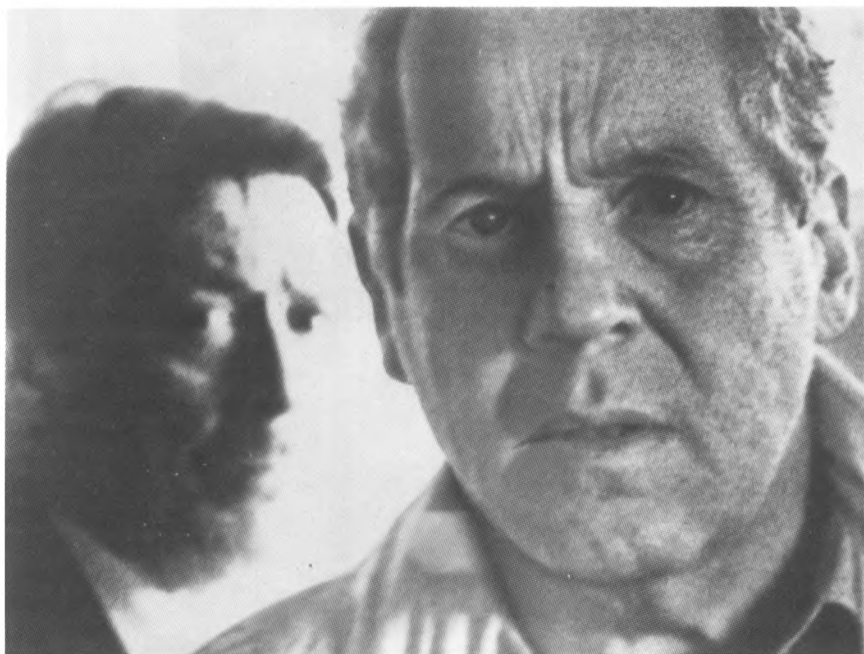
Можно вдаваться в сложность семейных отношений, как всегда у Тарковского, запутанных и маловнятных.

Супруга господина Александра, англичанка Аделаида (Сьюзен Флитвуд), когда-то, наверное, красивая, неудовлетворенная жизнью, как и итальянка Евгения, в таких же развевающихся туалетах (несмотря на разницу возраста, положения, национальности, эти требовательные женщины чем-то неуловимо схожи); ее взрослая дочь от первого брака Марта (Ф. Францен), друг семьи, доктор по имени Виктор (С. Вольтер), их праздничный обиход, чае-, а может быть, кофепития под открытым небом, взаимные тяготения и смутное соперничество матери и дочери по отношению к красивому доктору — все это складывает атмосферу, отдаленно напоминающую старые постановки Чехова в МХТ (кстати, одновременные первым опытам освоения скандинавской драмы — Гамсуна и Ибсена): вроде бы безбедное, беспечное житье-бытье, однако грозно придвинутое историей к краю пропасти.





*«Жертво-
приношение»*



Как всегда у Тарковского, все эти семейные передраги, клубок «взаимных болей, бед и обид», составляющий фабульный эскиз, ни во что не выливается, отодвинутые на периферию сюжетом духовного искательства.

В «Жертвоприношении» нет ни Зоны, ни путешествия — никакого внешнего повода для этого внутреннего движения. Оно намечено во вступлении как апокалиптическое умонастроение господина Александра и еще раз спровоцировано не слишком уместным появлением почтальона Отто на семейном празднике.

Формально его чужеродность выражена крошечной подробностью туалета: на нем черные сандалии и модные ярко-белые носки, которые все время кричаще заметны в гармонизированном зеленоватом колорите кадра.

На уровне словесном Отто эпатирует разумных обитателей дома своими рассказами о событиях «необъяснимых, но достоверных», которые он коллекционирует.

«Необъяснимое, но достоверное» — формула, которой можно обозначить отношения Тарковского с нелюбимой им сферой фантастики, жанром science fiction, с тем двоemiрием, «двойным бытием» (по слову Тютчева), которое всегда существует в его фильмах как потенция (телекинетические способности маленькой дочки Сталкера, может быть, чересчур определенны для этой зыбкой границы «необъяснимого, но достоверного»).

Не лишняя оттенка комического фигура Отто (насколько это вообще возможно в фильмах Тарковского, чуждых юмора) представляет пример как раз такого пограничного — маргинального, как теперь выражаются — персонажа.

Посреди разговора он вдруг падает на пол — всеобщее замешательство. «Это ангел нехороший меня крылом задел», — отвечает Отто.

Между крупным планом его ошеломленного лица и тем странным, что начинает твориться в комнате, обратим внимание на монтажную врезку: служанка Мария, отпущенная Аделаидой, идет плоским берегом моря домой. Обе служанки в доме — постарше Мария и помоложе Юлия — составляют как бы оппозицию госпоже Аделаиде; эти простые женщины —

«Жертвоприношение».
Г-н Александр —
Э. Йозефсон,
Отто —
А. Эдвалл

как молебницы в капелле Мадонны дель Парто — представляют не эгоизм, а самоотдачу, они жалеют и Малыша и самого господина Александра и готовы защитить их от капризов — может быть, даже и мнимых — госпожи Аделаиды.

Марии (вспомним, что жену Горчакова тоже звали Мария) суждена особая роль в сюжете. Но и Юлия не чужда странным событиям в доме господина Александра: нарастающий звук наполняет комнату, рюмка в руке у Юлии начинает вибрировать, звенят подвески люстры, накрывается и падает бутылка с молоком...

Со времен «Соляриса» обозначение «необъяснимого, но достоверного» режиссер, вместе с композитором Эдуардом Артемьевым, научился отдавать звуку. Именно звук, скорее чем немногие и не всегда удачные комбинированные кадры, передавал дыхание живого Океана планеты Солярис. Точно так же фонограмма фильма — потрескивания, звоны, свисты, отдаленные голоса птиц, сгущающиеся в какие-то предузыкальные созвучия, — создавала особую атмосферу Зоны в «Сталкере». Но так же, как есть у Тарковского лица-амплуа или изображения-знаки, маркирующие ситуацию, — так есть у него и опознавательные звуки: к ним принадлежит и этот нарастающий дребезг и вой, от которого начинают дрожать, вызванивать и двигаться хрупкие стеклянные предметы: то ли грохот наезжающего поезда, как в «Сталкере», то ли гром пролетающего над крышей самолета, как в «Ностальгии», то ли вой пикирующей сверху бомбы, как в «Жертвоприношении». С этим звуком в «запечатленном времени» фильма начинают происходить какие-то «необъяснимые, но достоверные» сдвиги.

Огромный господин Александр, склонившийся в кадре над крошечным своим домиком, всего лишь набрел на приготовленный сыном именной сюрприз — это не мешает ему выглядеть в экранной композиции чем-то вроде демиурга. Спальня Малыша с еще одной железной кроватью спинкой (впрочем, изящной) на фоне беленой стены — средоточие этого дома и помыслов господина Александра. Ничего удивительного, что вторжение инобытия в обычный день рождения, обозначенное пограничным сигналом звука, еще раз резко маркировано наездом на «Поклонение волхвов», в структуре фильма тоже имеющий статус знака: Отто и господин Александр, сдвинувшись лбами, вперились в стекло репродукции.

С этого момента начинается, собственно, то, что можно истолковать как сон господина Александра. (Замечу, кстати, что в сценарии присутствует и мотив полета господина Александра, который не вошел в фильм.) Сон этот протекает в реальных формах семейной драмы, но модальность его ирреальная: так могло бы быть, если бы...

Поворотом тумблера господин Александр переключает приемник, из которого источается какая-то скребущая, царапающая музыка, и слышит слова о начавшейся войне. Он спускается вниз. В голубоватом, мигающем свете телевизионного экрана камера медленно панорамирует по лицам, кажущимся очень бледными, и задерживается на крупном плане Йозефсона: «Я всю жизнь ждал этого», — ответ на давешний нетактичный вопрос почтальона.

Телевизор мигает и выключается, но вместо светопредставления начинается истерика жены: мелькают ее оголившиеся шелковые ноги, обнажаются подноготные женские страхи и страсти — ее привязанность к доктору, смутное соперничество с дочерью, претензии к мужу. Доктор делает ей успокаивающий укол; служанка Юлия восстает против ее намерения разбудить Малыша: «Не пугайте его! Я не дам его мучать». И среди этих семейных дряг камера снова наезжает на репродукцию Леонардо: начинается важное.

Господин Александр, незнакомый с богом, как он сказал Отто, в первый раз в жизни обращает к небу молитву. Он молится за свою семью — кто бы

к кому бы как бы ни относился,— за Малыша, «потому что война эта последняя, страшная, после которой уже не останется ни победителей, ни побежденных, ни городов, ни деревень, ни травы, ни деревьев, ни воды в источниках, ни птиц в небесах»,— и обещает отказаться от всего: от дома, от семьи, от Малыша даже, стать немым — лишь бы все сделалось как прежде.

Безумная молитва, молитва-заклинание, понятна в той же связи, что и надежда Сталкера: она лишь для тех, кто до конца и абсолютно несчастлив. В эту злую для него минуту случается обращение неверующего господина Александра, протекающее в формах самых что ни на есть прозаичных, как всегда у Тарковского: он почти на четвереньках добирается до дивана.

И снова накатывается наваждение — сон во сне, с тем же нарастающим звуком, с хламом и жижей, а потом и снегом под ногами. И снова наезд на «Поклонение волхвов» как бы запускает следующий виток страшного сна: разговор с Отто. Этот сбивчивый и решающий разговор выглядит еще более дурацким: господин Александр закутан в женскую шаль, при свете керосиновой лампы (электричества нет) белеют носки Отто — они сидят на полу и шепчутся, как двое сумасшедших. То, что предлагает господину Александру Отто, кажется еще более нелепым, чем все нелепости этого дня: он должен сесть на велосипед Отто, поехать на хутор к служанке Марии и переспать с ней! Это единственный способ спасти мир. В этой связи и возникает имя Пьеро делла Франчески в противовес двумысленному Леонардо: имя автора Мадонны дель Парто.

Как ни странно может показаться, именно мотив благодетельной ведьмы был первой завязью «Жертвоприношения». Тарковский вспоминал, что идея зародилась еще до «Ностальгии», на родине. «Первый вариант картины носил название «Ведьма» и предполагался... как повествование об удивительном исцелении больного раком» благодаря ночи, проведенной с ведьмой, на которую указывает ему предсказатель (прообраз Отто).

Совпадение завязки с личной судьбой не может не остановить внимания: мне всегда казалось, что организм человека знает о себе больше, чем сознание. Но была ли это случайность или предчувствие болезни, которая — неназванно — гнездилась уже в организме, но «божьей милости исцеления» — чуда, о котором первоначально задумывался фильм — в жизни не обнаружилось. Старый же замысел в новых обстоятельствах — вынужденной эмиграции и уже диагностированной болезни — преобразился в притчу о человеке, который, жертвуя достатком, семейным положением, речью, наконец, спасает не себя, но мир (история ведьмы вошла сюда на правах одного из везньев).

Наращение мессианского мотива — от исповеди к проповеди, от проповеди к жертве — «сюжет» всей поздней трилогии Тарковского, доформулированный на Западе как раз потому, что прежнее духовное противостояние героя в условиях богатой потребительской цивилизации с ее вседозволенностью перешло в универсальную мировую скорбь, окрашенную в цвета личной трагедии (то забавное житейское обстоятельство, что сам Андрей был «пижонем» и щегольская одежда была его всем известным «хобби», ничего в этом не меняет, напротив, придает его инвективам больше горечи: «вместо духовной мы возвеличиваем сегодня материальную жизнь и ее так называемые ценности»).

В сценарии «Жертвоприношения» оголеннее, чем в снятом по нему фильме, отразились сугубо личные обстоятельства — внезапный удар болезни, страх смерти вовсе не умозрительный, мучительное беспокойство за сына, которому «с надеждой и верой» посвятил Тарковский свой фильм. Но они ничего не изменили в общей направленности его творчества, в его внутренней последовательности и повелительности.





Как и любой фильм Тарковского, и более, чем все его фильмы, «Жертвоприношение» конкретно и иносказательно одновременно.

Несмотря на явную странность предложения Отто, герой фильма вынимает из докторского саквояжа пистолет, выходит из дома в синеватые сумерки, взгромождается на ломаный велосипед, упав при этом в лужу, и катит по дороге на хутор.

Эпизод у Марии при обычной для Тарковского житейской реальности — можно сказать, реальной нелепости того, что немолодой, неро-

«Жертвоприношение».
Мария —
Г. Гисладоттир





*«Жертво-
приношение».
У дома Марии*



мантический человек, к тому же сомневающийся в своем мессианстве, пытается объяснить служанке, почему она должна лечь с ним в постель — в то же время просквожен христианской символикой.

Когда господин Александр спешивается у дома Марии, он переживает метнувшееся наперерез овчье стадо. Овцы — домашние животные, пасущиеся на этих плоских равнинах; но как-никак вспоминается и искупительная жертва, агнец божий.

«Жертвоприношение»

Мария поливает на руки господину Александру из фаянсового кувшина: на хуторе, по-видимому, нет водопровода. Все же тянет сказать: омоение рук.

Господин Александр рассказывает Марии о болезни матери и о запущенном саде, который он изуродовал своим украшательским рвением, желая доставить матери радость. Увы, в этой антипритче о вертограде он выступает не столько как творец, сколько как его насильник.

Когда, приставив к виску пистолет, господин Александр спрашивает наконец у Марии любви-милосердия и это обоюдное милосердие поднимает их — как в «Солярисе» и как в «Зеркале» — над белыми простынями застеленной постели в невесомость, то хочется сказать: вознесение.

Среди этих мифологических отсылок есть сигналы и собственного кода Тарковского: тот же потусторонний звук, от которого приходят в движение косные вещи и совершается вознесение...

...А потом — «белый-белый день», горит ненужное электричество, висит над диваном репродукция Леонардо, и господин Александр просыпается от своего тяжелого, страшного сна.

Сна? Режиссер делает зрителю два как бы противоречащих друг другу намека. С одной стороны, телефонный звонок в редакцию убеждает господина Александра, что во внешнем мире ничего «такого» не происходило; все, что было,— было в его внутреннем мире. С другой стороны, болит нога, ушибленная при ночном падении с велосипеда: господин Александр непритворно хромает, хотя внешний знак — дневное и уже не столь зловещее «Поклонение волхвов» отделило ирреальную модальность отомной войны от реальности обычного утра в усадьбе.

Стол, накрытый перед домом, утренний «завтрак на траве» — все снято так прозрачно, так ясно в рассеянном северном свете, а разговоры кажутся столь привычными (доктор собирается уезжать в Австралию, дамы его не отпускают), что ночное откровение господина Александра как бы поставлено под сомнение этой картиной непоколебленного утра. Но вместо того, чтобы улыбнуться своим апокалиптическим видениям, навеянным, быть может, двусмысленным почтальоном Отто (к этому моменту он из фильма, естественно, исчез), господин Александр начинает готовиться к незамедлительному исполнению данного обета.

Те, кто захотел бы подойти к фильму с мерками здравого смысла (а такие критики случаются и на Западе, не только среди рассерженных читателей наших газет), разумеется, счел бы потуги господина Александра лично спасти мир несколько смешными и даже безумными.

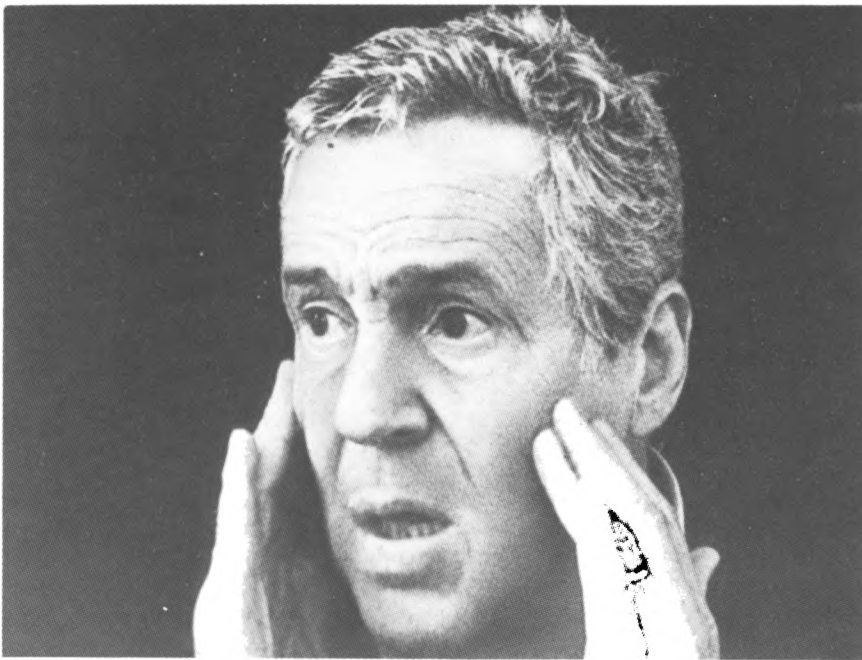
Один английский критик — не без основания — заметил, что своей жертвой герой разоряет семью почти так же радикально, как война.

Можно и так подумать, что он устал и хочет удалиться от мирской суеты. «В безумие уходят, как в монастырь», — заметил когда-то В. Шкловский. Думать можно по-разному.

Что же такое «Жертвоприношение» — апокалиптический сон, лукавый кивок в сторону супернатурального или история из жизни сумасшедшего? Многозначность на сей раз была предложена зрителю сознательно. «Фильм и делался специально таким образом, чтобы быть истолкованным по-разному», — писал Тарковский.

Но если из случившегося во сне или в галлюцинации «оргвыводы» господин Александр будет делать на самом что ни есть яву, то сумасшедшим он при этом будет не больше, чем, допустим, принц Гамлет или Иван Карамазов, ибо его «дурные сны» для режиссера — перефразировка всеобщего состояния мира в терминах личной судьбы.

То, что совершается в протяжном, как и вступление, эпилоге, можно действительно назвать жертвоприношением господина Александра. Облачившись в халат с даосским символом «инь-ян» на спине, он запиской



*«Жертво-
приношение»*

отсылает всех на прогулку и ритуально складывает на террасе мебель для финального аутодафе.

Пронести огонь сквозь воду требовал от Андрея безумный Доменико; сам он готов был сделаться этим огнем, неопалимой купиной, о которой вспоминали еще герои «Зеркала». Господин Александр предает огню все свое (впрочем, также жены и детей) земное имущество. Занимается последний из «тарковских» пожаров — природное явление, а может быть, светоч, или искупительный жертвенный огонь, или «огнь пожирающий», или все это вместе и многое другое еще.

Сама история этой сцены была достаточно драматична и едва не поставила под угрозу весь фильм. Тарковский вспоминал, что на съемке эпизода, длящегося шесть с половиной минут, отказала камера и дом, к ужасу группы, на глазах сгорел дотла. Пришлось за несколько дней заново возвести декорацию (что граничило с чудом) и заново сжечь ее — сцена снималась одним куском.

Идея имитации пожара (иначе говоря, трюковая съемка), какую среди прочих «чудес» (акул, Кинг-Конгов и межпланетных тарелок) можно увидеть на территории Юниверсл-студиоз, была невозможна для Тарковского. Где-то здесь проходит граница между двумя типами кинематографа.

...И господин Александр шествует «по водам»: по лужам ставшей вдруг топкой земной тверди. И все гоняются за ним, брызгая фонтанами из-под ног, а он лишь притворно увертывается от санитаров в белых халатах из неведомо кем вызванной машины из психиатрической лечебницы и, поцеловав благодарственно руку служанке Марии, захлопывает за собой дверцу, не сказав ни слова, — он принял обет молчания. Белая машина под торжественное звучание Баха уезжает вдаль, по дороге жизни. А госпожа Аделаида, обессилив, опускается в лужу...

И так же, как в давнем «Ивановом детстве», за этим протяженным, нелепым и возвышенным финалом с неизбежностью «динамического стереотипа» возникает эпилог: сухое дерево. Но под деревом, которое он только что полил, как было заповедано притчей о служке, лежит Малыш.

В начале было Слово. А почему, папа?» — спрашивает он, как будто обет сподина Александра отворил в нем звук. И камера медленно панорамирует вверх по сухому дереву, сквозь сучья которого видны небо и плоское море, глубина, и даль, и высь.

«Усиле воскресенья», которое было двигательной силой всех фильмов Тарковского, он в последний раз совершает в «Жертвоприношении».

Отглядываясь на эту кинофреску, в сущности, очень цельную, даже капридную при видимой сложности своей структуры; суммирующую главные мотивы жизни Тарковского в искусстве; не стесняющуюся открыто выразить морального посыла (свобода означает, по Тарковскому, прежде всего свободу жертвовать собой), — видишь, что «Жертвоприношение» для Тарковского нечто большее, чем изложение сюжета, хотя бы и «художественное», моральный импульс или даже завещание. Фильм для него своего рода признание судьбы, магическое действие, излучение художнической воли, способное воздействовать на действительность, способное ее изменить. Изменить непосредственно, стать ее частью, войти равноправно в состав мира, как некогда вошла в него мученическая смерть нищего проповедника, сохраненная для потомков чистосердечными показаниями четырех свидетелей — евангелистов.

Это редкий дар в наши дни — верить в искусство не только как в социальный, логический или эстетический фактор, но как в реальное действие, как в непосредственную силу.

Может быть, в этой вере и был секрет неуклонного самоосуществления Андрея Тарковского, невзирая на внешние обстоятельства и собственные житейские непоследовательности, — секрет устойчивости его таланта, фильму как бы предстоящего. Может быть, это ощущение и дало ему силы, будучи тяжело и неизлечимо больным, довести до конца картину, исполненную силы, а не слабости самопожертвования, где добровольный, хотя на вид и нелепый поступок одного человека приравнивается к общечеловеческому деянию лишь потому, что сделан без остатка, всю личностью и судьбой.

Как сказал Арсений Тарковский:

«Быть может, идиотство
Сполна платить судьбой
За паспортное сходство
Строки с самим собой».

А. Тарковский — о фильме «Жертвоприношение»

«Фильм «Жертвоприношение» продолжил в основном русло моих прежних картин, но в нем я старался поставить поэтические акценты и на драматургии. Построение моих последних картин в известном смысле можно назвать импрессионистским: все эпизоды — за небольшим исключением — взяты из обычной жизни, поэтому они воспринимаются зрителем полностью. При подготовке последнего фильма я не ограничивал себя лишь разработкой эпизодических действий по образцам моего опыта и законам драматургии, а старался построить фильм в поэтическом смысле, объединив все эпизоды... Поэтому общая структура «Жертвоприношения» стала более сложной, приобрела форму поэтической притчи».



Мотивы
Андрея
Тарковского

55

*Быть может, прежде губ уже родился шепот,
И в бездревесности кружились листья,
И те, кому мы посвящаем опыт,
До опыта приобрели черты.*

О. Мандельштам

Если относиться к кино как к реализации фабулы, то немногие полнометражные фильмы Андрея Тарковского предстают пестрое, нестройное зрелище. Три экранизации литературных произведений и четыре фильма на оригинальный сюжет. Одна историческая картина и две современных. Две ленты на темы научной фантастики. Оглядка на войну. Размышления о судьбе художника. Исповедь. Притча. Все это вроде бы не выстраивается в последовательности, не вытекает одно из другого.

Нетрудно заметить некую связь стиливых поисков Тарковского с общим движением мирового кинопроцесса. Раскрепощение камеры в «Катке и скрипке». Экспрессивные формы выражения «Иванова детства». «Фиксация времени» в «Андрее Рублеве». Крайняя субъективность «Зеркала», представляющего «внутренний монолог» героя. Цитатность, коллажность «Ностальгии». Парабола «Жертвоприношения».

Нетрудно отыскать аналоги тому или иному приему в нашем собственном и мировом опыте. Структуру «Сладкой жизни», подобную циклу фресок, и субъективную структуру «Восьми с половиной» Феллини; экспрессивность «Земляничной поляны» Бергмана и аскетизм Брессона. Опыт «постмодернизма».

Это не унижает достоинства лент Тарковского. Всякий художник так или иначе причастен веяниям своего времени, а имя Тарковского вписывается в порядок самых значительных имен кино. Все же роднит его с ними не общность приема или жанра, а сам масштаб индивидуальности, неповторимость, целостность того, что можно назвать «кинематографом Тарковского», значительным даже в своих слабостях.

Как всякий кинорежиссер — иначе говоря, человек, связанный не только со своими замыслами, но и с кинопроизводством, — Тарковский конкретно работал над конкретным фильмом, не имея возможности планомерно, подобно зодчему, возводить здание своего кинематографа в целом.

Задним числом, как всякий человек, он был склонен усматривать в своей работе преемственность темы.

Но истинное единство его кинематографа складывается изнутри и открывается не на уровне фабулы, жанровых признаков, формальных приемов или даже тем, а на гораздо более глубинном уровне мотивов.

Фильм... начинается с безмятежности, с просвеченной летним солнцем идиллии: далекое кукование кукушки, бабочка, порхающая вокруг белоголового мальчишки, пушистая и чуткая мордочка косули, глядящая с экрана большими прозрачными глазами, ласковая улыбка на милом материнском лице...

Собственные мотивы Тарковского очевиднее всего как раз там, где сюжет принадлежит литературе. Можно представить себе экранизацию «Ивана» Богомолова без снов или «Солярис» Лема без «земного довеска», но это был бы другой кинематограф.

Самое удивительное, что когда начинающий режиссер, получив выморочное наследство, принес на студию самый первый вариант своего «Иванова детства», то сны Ивана были уже записаны в нем почти в точности так, как впоследствии их увидел зритель. Со всеми нелогичностями и особой логикой, с необъяснимой избирательностью и еще более необъ-

Мотивы
Андрея
Тарковского



яснимой их убедительностью. С летним голосом кукушки, тугими струями дождя, длинношеими конями, задумчиво жующими яблоки на белой песчаной косе, с девчонкой и даже с черным деревом, заключающим последний кадр восклицательным знаком опасности. Как будто режиссер их не придумывал, а они всегда были, существовали — до пленки и даже до бумаги — и он просто погрузил в их благодетельную прохладу опаленное войной железо богомолковского сюжета.

По прошествии двух почти десятилетий, листая архивные материалы, мне было очень странно убедиться, что сны эти не были юношеской импровизацией, а представляли нечто вроде жесткого конструкта, независимого от материала — слов или кадров, — и в этом смысле были явью, данностью внутреннего мира режиссера. Вот почему Тарковский — сколько бы ни брался он за экранизацию — всегда будет автором своего фильма. И если автор литературной вещи в свою очередь обладал достаточно сильной индивидуальностью, конфликт в какой-то момент был неизбежен. Не оттого, что Тарковский своевольничал, а потому, что иначе он не мог.

Белокаменная стена храма; на фоне ее белизны особенно безобразно выглядит сшитое из разномастных овчин и кож тулово воздушного шара... Гомон погони, готовой растерзать дерзкого, и удивленный крик: «Летю!» Вся земля, с ее храмами, реками, стадами распахивается вширь и поворачивается, как глобус, под взглядом допотопного воздухоплателя.

Из первоначальной записи снов Ивана недореализованным остался один изобразительный мотив, которым открывался сценарий: полет Ивана среди деревьев. Режиссер представлял его себе наложенным второй экспозицией и не раз возвращался к нему на разных стадиях работы. Трудно сказать, почему в полном своем объеме это осталось на бумаге, — помешали ли технические трудности или сам мотив показался слишком экстравагантным. Но в скрытом виде он присутствует: фильм открывается как бы полетом камеры. С тех пор не было ленты, где бы режиссер вновь и вновь не вернулся к этому мотиву.

В «Андрее Рублеве» он реализован с той житейской достоверностью, которая вообще свойственна фактуре этого фильма.

Деревья, дожди, животные есть повсюду. Но у Тарковского это еще и оптические мотивы. Дерево, сожженное войной («Иваново детство»)



*Дерево жизни
(«Андрей Рублев»)*

Отмерли — еще на стадии сценария — первоначальные сюжетные его связи с биографией Рублева. Отпал дидактический посыл — показать возникновение легенды. Остался донельзя конкретный образ «летающего мужика» (заметим себе, что именно так — хотя и по другому поводу — назвал одно из своих стихотворений А. Вознесенский).

Еще в сценарии эпизод был записан как полет на крыльях. Во время съемок (это как раз тот случай, когда режиссер волевым актом изменил первоначальное видение) Тарковский пришел к другому решению. «Мы долго искали возможность разрушить пластический символ, на котором строится этот эпизод, и пришли к мысли, что корень зла именно в крыльях. И чтобы разрушить «икарийский» комплекс эпизода, был выдуман воздушный шар. Нелепый, сделанный из шкур, веревок и тряпок. На мой взгляд, он убивал ложный пафос эпизода и делал событие уникальным» («Искусство кино», 1967, № 4, с. 78).

Но ни совершившиеся на съемках похороны «ложного пафоса», ни удивительная конкретность события не могли отнять у пролога его обобщающего эмоционального смысла: ощущения, что в то же время это обобщенный образ человеческих возможностей, духовного порыва за пределы земного бытия. Иначе — вне этого смысла — пролог не был бы нужен фильму. Он остался бы историческим курьезом — не более. Может быть, стоило бы даже употребить столь нелюбимый режиссером термин «метафора» хотя бы потому, что все последующее движение фильма реализует — в разных вариантах — этот духовный порыв и его победу над косностью материи. А может быть, режиссер был прав, отказавшись от «метафоры», ибо, по-видимому, для него мотив полета означал нечто гораздо более существенное, глубинное, нежели простое иносказание.

Воздушное сообщение давно уже стало частью быта, но у Тарковского речь идет не о транспортных и прочих делах, а, скорее, о том, что раньше называлось «воздухоплаванием». Отчий дом Криса Кельвина в «Солярисе» заполнен изображениями изящных старинных монгольферов, хотя — чего больше? — сам Крис отправляется на космическую станцию! Но Тар-

Мотивы
Андрея
Тарковского





*Все деревья земли
(«Солярис»)*



*Сухое дерево —
будет ли оно
жить?
(«Жертво-
приношение»)*



Яблоко — мотив ранних фильмов («Каток и скрипка»)



Яблоки и лошади — один из самых узнаваемых кадров Тарковского («Иваново детство»)

ковский специально предусмотрел в сюжете техническую предпосылку невесомости, чтобы Крис и Хари могли плавно воспарить под потолок своего межпланетного интерьера.

Точно так же — но уже без всяких научных мотивировок — воспаряет мать в «Зеркале»: кадр, который почему-то вызвал особенное раздражение и досаду противников фильма.

Хотя — почему? Неужто в мире кино то состояние дурноты, почти обморока, которое испытывает от голода, отвращения и стыда молодая женщина, когда докторша Соловьева предлагает ей зарубить белого пе-



тушка,— мотивировка менее надежная, чем научный термин «невесомость»? «Жалко, что я вижу тебя, когда мне уж очень плохо бывает»,— мысленно обращается мать к давно покинувшему ее мужу. И не это ли «очень плохо» поднимает мать над материальностью быта, как подымало Криса и Хари их внутреннее «очень хорошо» надежнее, чем законы гравитации? И кто спросил бы сюжетной или иной мотивировки для «Прогулки», «Над городом» и прочих изображений «летающих любовников» Марка Шагала?

*Конь, которого
держат в гараже
(«Солярис»)*

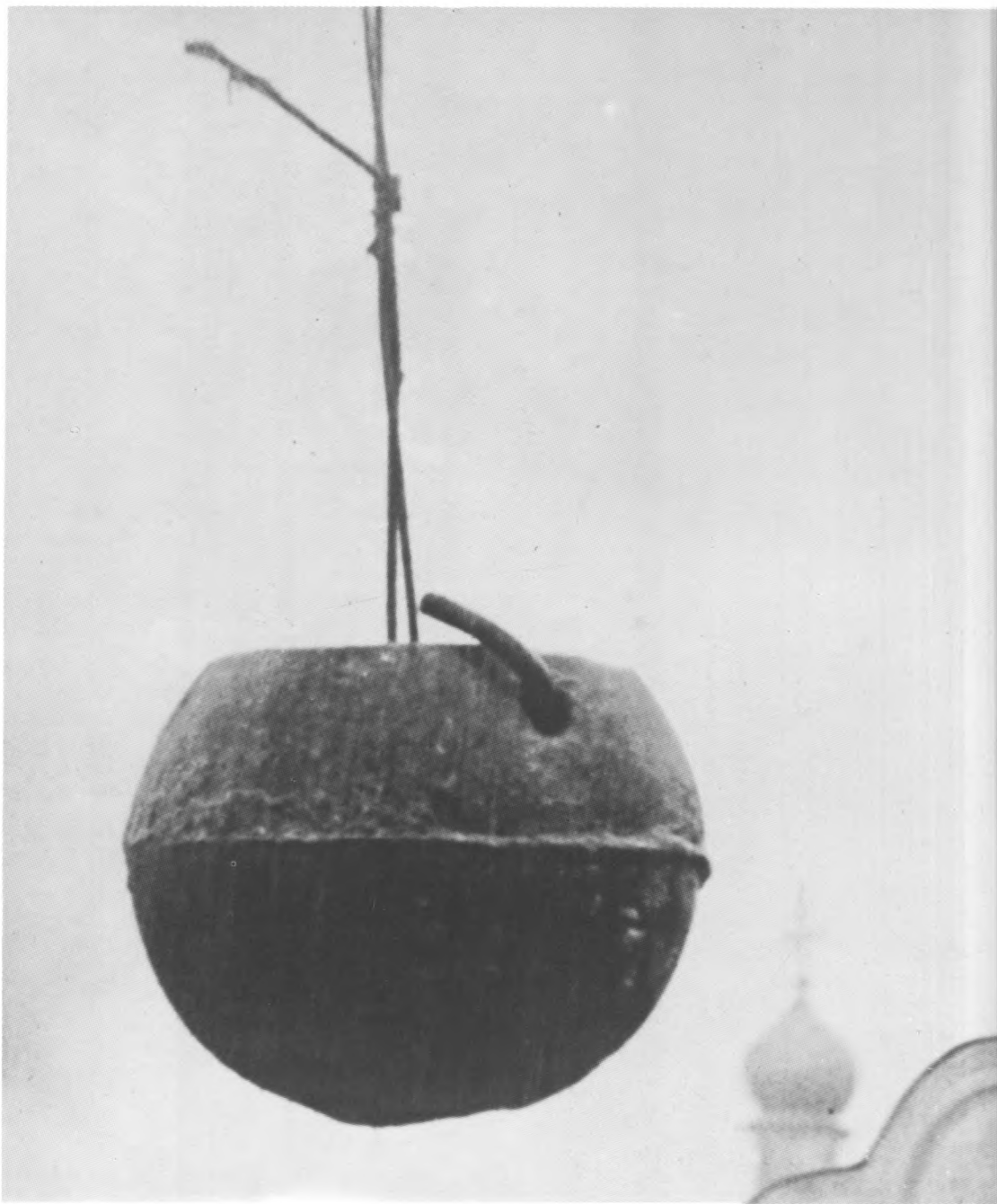


*Продолжение и
замещение мотива:
пес, неведомо как
очутившийся
в Зоне*



*Пес Доменико
(«Ностальгия»)*

Кстати, и в «Зеркале» идея воздухоплавания присутствует также и в материальном своем воплощении. Отбирая кадры старой хроники тридцатых годов, Тарковский не прельстился сюжетами знаменитых перелетов через Северный полюс; он остановился на бездейственном, вроде бы несобытийном кадре осмотра стратостата перед рекордным полетом. То ли оттого, что человек выглядит такой малостью рядом с огромным воздушным шаром; то ли от естественной немоты кадра, положенной на музыку Перселла; то ли оттого, что мы еще помним о трагической гибели экипажа,—



но этот логически ничем не мотивированный образ кажется исполненным строгой печали и высокого значения. Если и этого мало, то стоит напомнить оставшийся неосуществленным сценарий «Светлый ветер» (или «Ариэль»), написанный А. Тарковским совместно с Ф. Горенштейном по мотивам романа А. Беляева, о человеке, напрасно и ненужно умеющем летать.

Разумеется, в духовном порыве, который поднимает в воздух над всеми условностями любовников поневоле — страждущего господина Александра и сострадающую Марию в последнем фильме режиссера, — столь

Ядро разрушило старый московский дом. За ним открылась церковь — пока еще живая. Храм — один из устойчивых мотивов Тарковского («Каток и скрипка»)



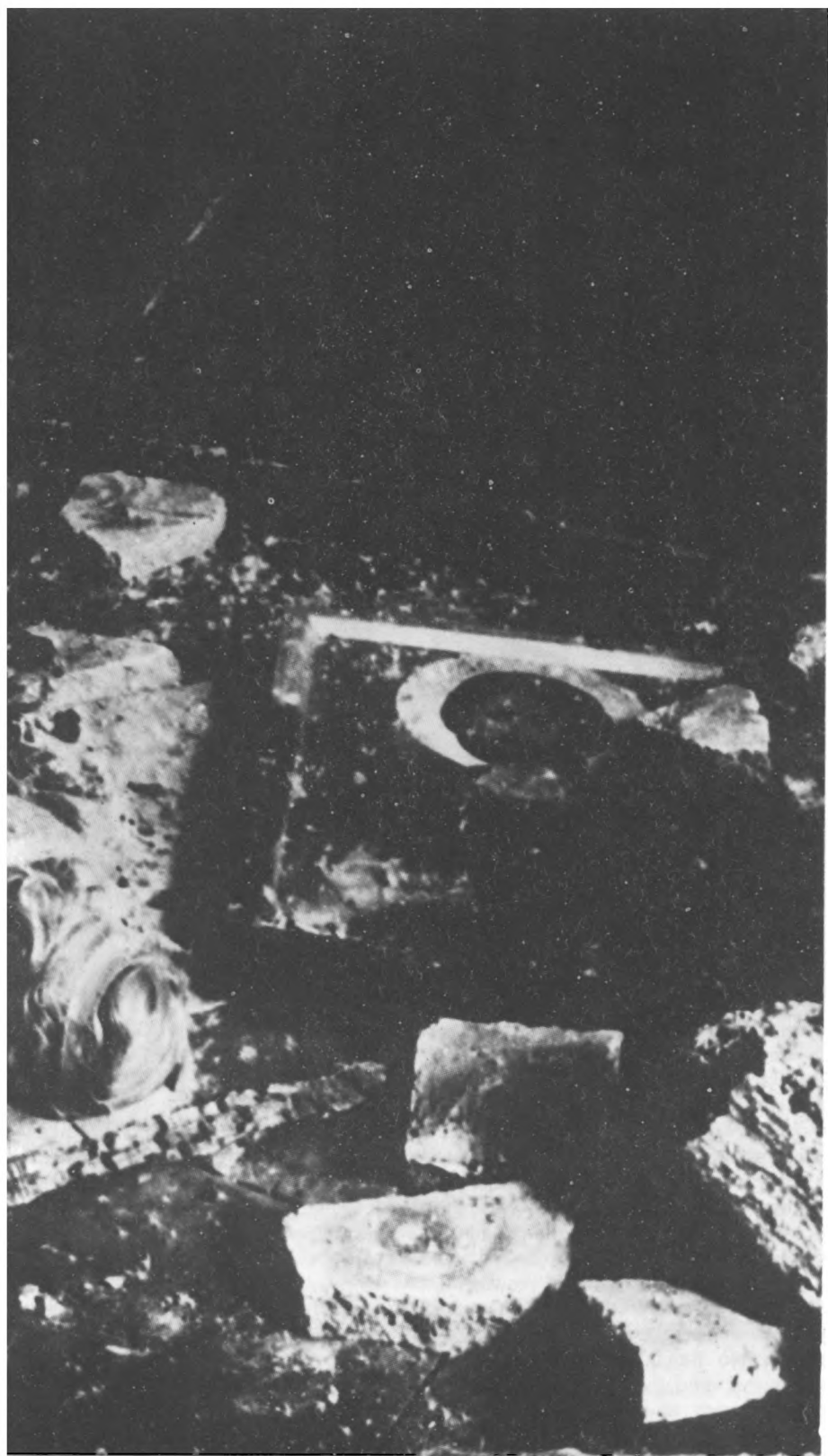
ко же нерушимой верности себе, сколько и самопародии. Да и полно, было ли это или привиделось господину Александру? И однако...

«Почему люди не летают?» — спрашивала мечтательно вовсе необразованная героиня «Грозы». Мне не хотелось бы слишком жестко истолковывать этот мотив, как и прочие устойчивые мотивы Тарковского. Но в век достигнутых техникой скоростей полета, за которыми уже не может угнаться физическая наша природа, все тот же непрактичный вопрос.

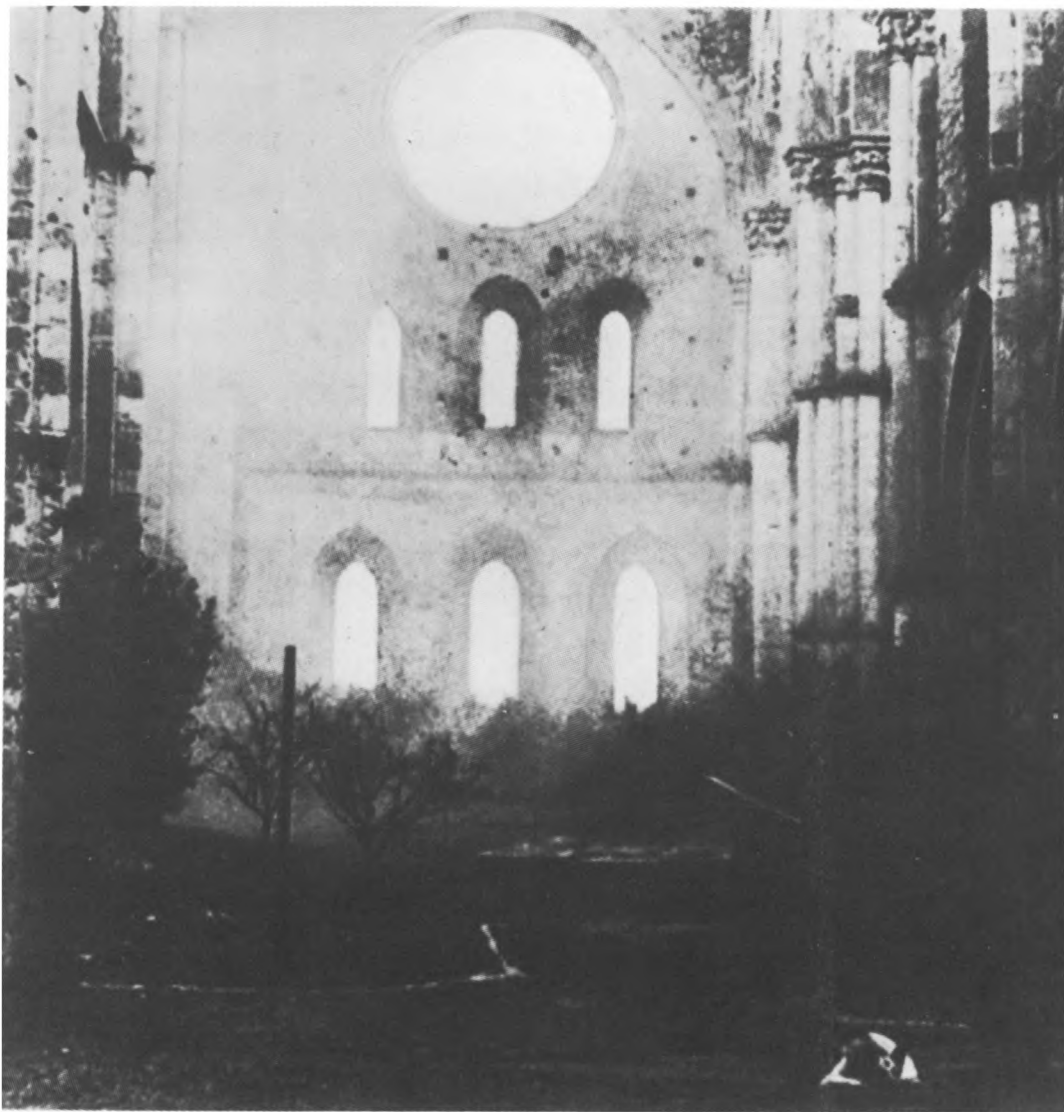
«Ему снилось, что он летает...

*Руины церкви,
разрушенной
войной
(«Иваново
детство»)*





*«Снег в храме»
(«Андрей Рублев»)*

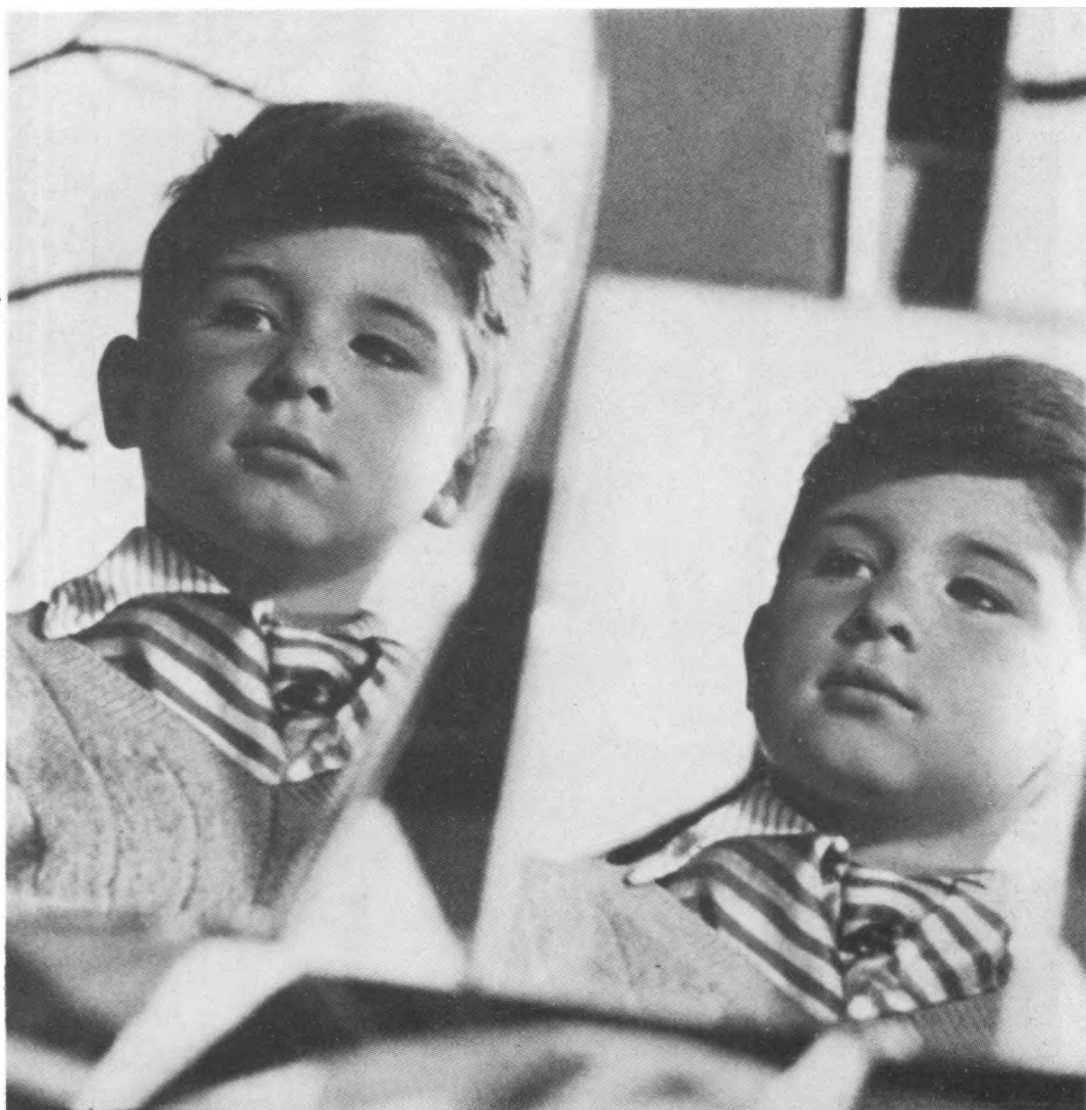


...Почему это снится мне? Ведь обычно снится то, что нам уже известно, что мы испытали... Но ведь человек не летает!.. Или летает? Только мы не помним об этом?» — это из самого последнего сценария, «Жертвоприношение», хотя и не вошло в фильм.

Так «до сюжета» начиналось военное «Иваново детство» — с безотчетности сна, с просвеченной летним солнцем идиллии. Так «после сюжета» кончался «Андрей Рублев» — тихим светом «Троицы».

Даже при самом дотошном следовании литературному сюжету есть нечто, что всегда остается на долю кинематографа: физическое его бытие. Кино всегда «одевает» литературные образы в непреложные формы действительности. Так вместо того, чтобы, согласно смете, построить в павильоне НП батальона в «Ивановом детстве», Тарковский набрел на идею разрушенной церкви. Не первый и не последний. Это уже было у Вайды в «Пепле и алмазе». Да что Вайда — это образ, можно сказать, традиционный, а в современном кино — прямо-таки расхожий. Сводчатый подвал, где Иван взгромождает на балку маленький колокол и ударяет в

Храм и дом.
Финал
«Ностальгии»

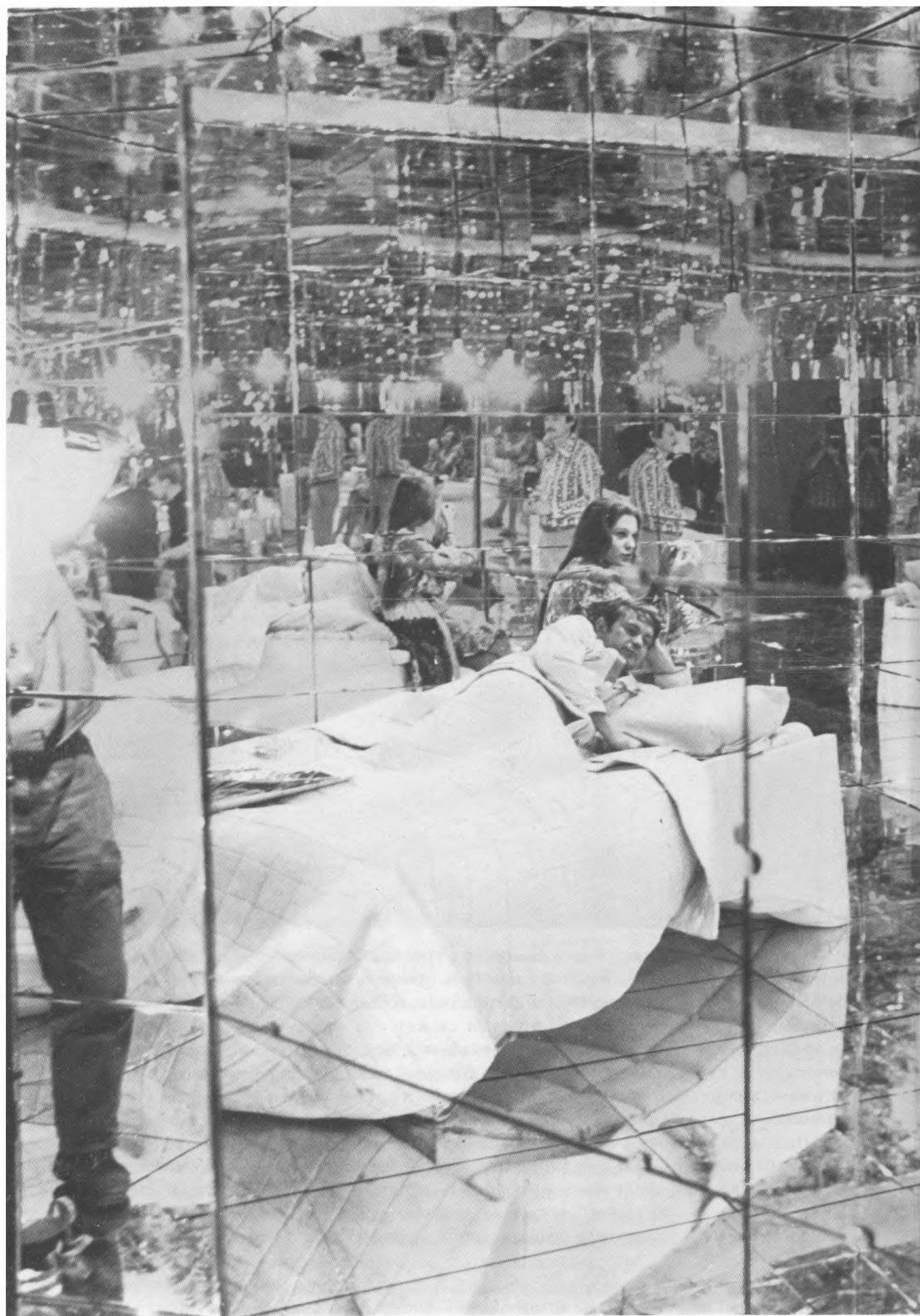


набат; обломок стены с остатками какого-то провинциального «Бегства в Египет» — все это могло бы остаться не столь оригинальной, хотя и удачной находкой, если бы в следующем же фильме, «Андрей Рублев», изобразительный мотив не развернулся в целый сюжет, где храм, фреска, колокол предстали в многообразии и мощи значений, охватывающих «судьбу человеческую — судьбу народную» *. Белокаменный собор — дело искусных рук человеческих и образ всенародной беды («снег в храме»); огромный, еще неостывший, в лесах и веревках колокол — образ дерзания и возрождения; нежная охра, голубец, легкое золото «Троицы» — подвиг преодоления земных тягот, образ идеальной гармонии. Ореол значений шире любого словесного выражения. Речь идет не только о церкви — хотя в вариантах сценария «Зеркала» мы снова встретим эпизод разрушения церкви в 1939 году, — о чем-то большем, о национальной святыне. (Поэтому на кос-

*Первое из зеркал
Тарковского
(«Каток и
скрипка»)*

Мотивы
Андрея
Тарковского

* На самом деле «наводка», вернее всего, была обратной: уже существовавший замысел «Рублева» обусловил выбор натуры для НП батальона.





*На съемках:
зеркальная
комната.
Эпизод не вошел
в фильм
(«Солярис»)*



мическую станцию «Солярис» Крис Кельвин захватывает с собой малое изображение «Троицы», а Гибарян — картинку Эчмиадзина.) И не только национальной — общечеловеческой. С некоторой самому ему очевидной надсадой образ обезглавленного храма, повторенный в финале «Ностальгии», одевает собою и русские воспоминания героя: не забыты даже кружащиеся в воздухе снежинки. Можно дать и еще одно толкование этой слишком уж очевидной метафоре: общий для всех храм духа, хотя отчасти уже и обрушившийся, становящийся руиной.

Хари впервые узнает себя в зеркале («Солярис»)



В этой вызывающей самореминисценции, как и в парящих любовниках «Жертвоприношения», вместе с клятвой верности («Тут я стою» — по словам Лютера) есть тот же горчащий привкус самопародии.

...Итак, устойчивые изобразительные мотивы проживают причудливую жизнь в лентах режиссера. Иные видоизменяются в зависимости от «предлагаемых обстоятельств». Иные меняются в объеме и значении: появляются в одном фильме в виде намека, разворачиваются в следующем в сюжетную линию, в систему значений, потом опять свертываются —

*Зеркало
самой природы
(«Сталкер»)*



в отголосок, в зарубку памяти, в знак. Так, в «Зеркале» в квартире героя висит на стене замечательная ромадинская афиша фильма «Андрей Рублев». Не просто мостик от автора к герою, но та же «Троица» как фон большой культуры, национальной традиции, входящий в духовный мир фильма.

Устойчивые мотивы бывают у Тарковского, разумеется, не только изобразительными в строгом смысле слова. Например, заикание. Оно сопровождало образ Ивана, потом Бориски. В сценарии «Зеркала» заикался военрук. А в фильме мотив этот реализовался в прологе в полном (и тем самым ограниченном) своем смысловом объеме: заикание не только как физический недостаток, но и как выражение душевной немоты, травмы внутреннего мира. И искусство являлось как преодоление этой немоты, как ее раскрепощение и исцеление. Крайний случай — само «Зеркало»: не просто искусство, но исповедь художника.

Постоянство мотивов у режиссера таково, что, если вы недосчитываетесь какого-то из них на экране, — ищите его в более ранних вариантах сценария и почти наверняка найдете. А если иногда он и «засыпает», то все равно присутствует в латентном состоянии, как говорят психологи, чтобы «проснуться» в следующем фильме. Или является в виде вариации, смысловой замены, замещения. Что такое молчание Андрея Рублева, как не крайний (и сознательный) случай немоты, разрешаемый тем же искусством?

Бывают у художника смешные пристрастия, причуды памяти, удержавшей след нечаянного впечатления как воплощение счастья.

Мальчик и девочка настороженно и ожидающе поглядели друг на друга, взялись за руки, побежали... Нужды нет, что межпланетный сюжет «Соляриса» уведет нас от этой мимолетности и больше мы их не увидим. Но эта первая встреча, но тугая дрожь дождевых струй, округлая крепость яблока, стройная чуткость лошади, покой милого материнского лица, тихий свет рублевской «Троицы» — все это, бывшее уже в других лентах Тарковского, еще раз чередой пройдет в «Солярисе», лишь иногда задержанное зигзагом сюжета и на мгновение превращенное в иносказание: лошадь, звонко ржущая в гараже...

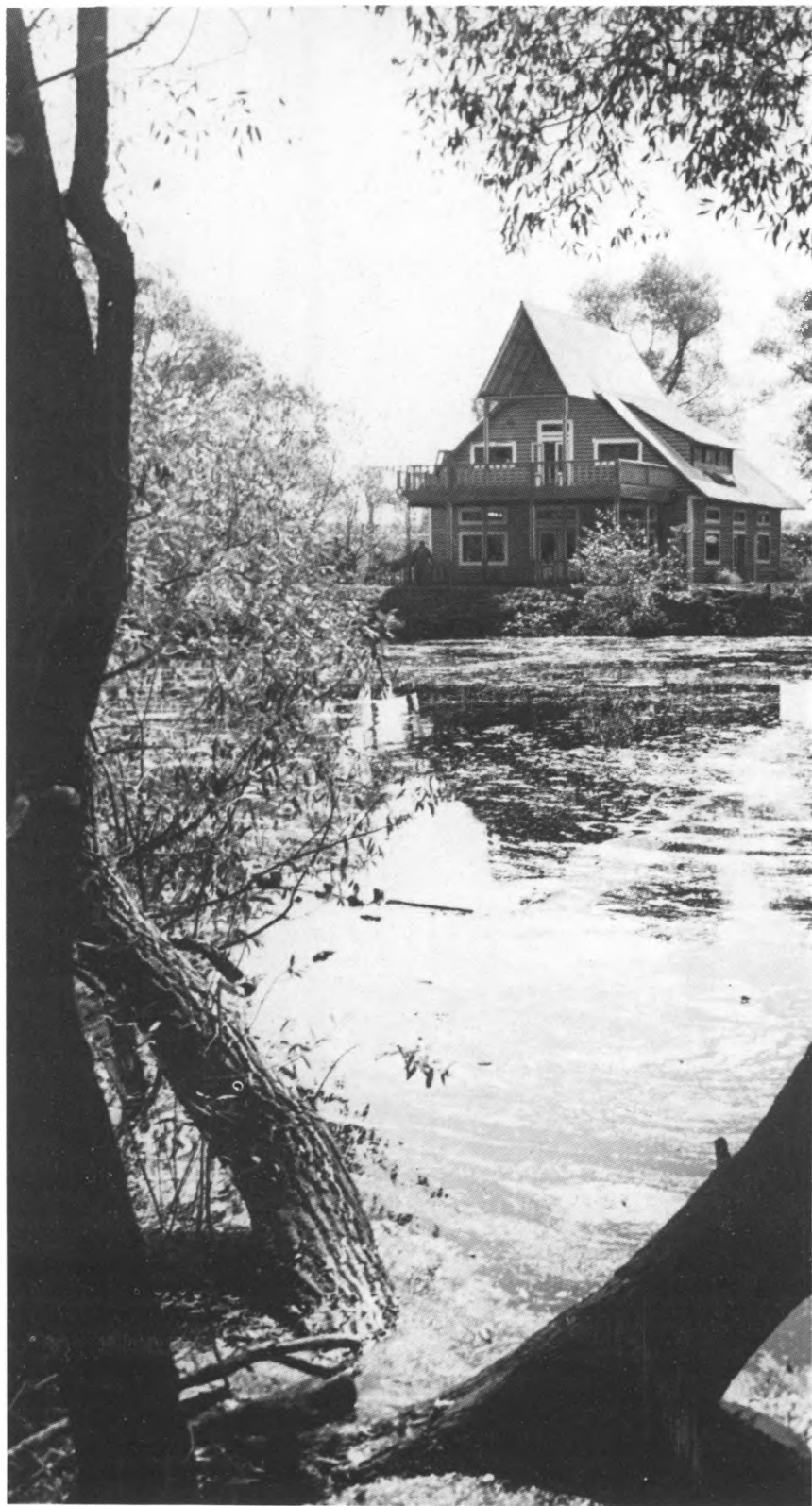
*В темном зеркале
(«Жертво-
приношение»)*



Я перечислила некоторые постоянные мотивы Тарковского, обладающие очень высокой степенью смысловой емкости как раз потому, что экранное их выражение легко меняет свои очертания, не сразу бывает узнаваемо. Но есть у него мотивы гораздо более простые, сразу узнаваемые: их повторы очевидны, почти нарочиты, они превращаются для зрителя в своего рода опознавательные знаки, «позывные» режиссерской манеры, а для режиссера — в талисман, своего рода фирменный знак.

Яблоко, положенное маленьким скрипачом перед девочкой с бантами в самом первом, дипломном фильме... Витрина зеркал, подарившая этой

*Дерево. Храм.
Дом — третий
из главных мотивов
Тарковского.
Дом детства,
построенный
для фильма
«Зеркало»*



*Земной дом
Криса Кельвина
(«Солярис»)*



юношеской ленте один из самых очаровательных этюдов молодого оператора Юсова...

Иногда постоянство изобразительных мотивов кажется почти навязчивым, как бывают навязчивые нелогичные представления. Так, уже за цветным эпилогом «Рублева», за аккордом нежных красок снова возникает «опознавательный» кадр пасущихся на косе коней.

Вся совокупность этих — и других — мотивов, чисто изобразительных и смысловых, зримых и незримых, изменчивых и неизменных — пронизывает картины Тарковского, переливается из фильма в фильм, делает их взаимопроницаемыми, составляет нечто большее каждого отдельного сюжета — мир Тарковского. В этом мире есть даже свои стихийные силы, свой климат, своя погода.

Существуют мотивы слишком универсальные, чтобы их так же легко было «авторизовать», как сухие букеты, перо, летающее на волосы героя, засохшее дерево, а между тем принадлежащие Тарковскому столь же неоспоримо и для него столь же значащие. Разумеется, стихийные силы природы принадлежат самой «физической реальности», но кто не узнает внезапных, тугих и звонких ливневых дождей Тарковского? Они обрушиваются на москвичей, наблюдающих разрушение дома в «Катке и скрипке», на грузовик с яблоками в «Ивановом сне»; они догоняют мать в «Зеркале», загоняют Рублева со товарищи в крестьянский сарай и являются Крису Кельвину как олицетворение его мечты о Земле. Они заливают номер итальянской гостиницы в «Ностальгии» и обрушиваются на дырявое укрытие Доменико. «Портрет дождя» у Тарковского столь же несомненно авторский, свой, как затяжные, беспросветные дожди японца Куросавы. И не только дождь, но и вообще стихии — малый огонь костра и большой огонь пожара; медлительная неподвижность рек и игра водяных струй в ручье. Воды, затопляющие сны героев, их воображение.

«Воды. Броды. Реки.

Годы и века».

Менее всего изо всех ландшафтов Тарковскому удался ландшафт планеты Солярис, ее фантастический Океан; но это и не ландшафт в точном

*Русский дом
из снов Горчакова
(«Ностальгия»)*

Мотивы
Андрея
Тарковского



смысле: этого нет на Земле, а все собственно фантастическое мало говорило его воображению.

Зато к лучшим кадрам режиссера — может быть, и вообще кинематографа как искусства — принадлежит широкий и тихий пожар сквозь завесу дождя, на который заморожено глядят дети и взрослые в «Зеркале».

Он не имеет никакого сюжетного значения. Он важен и значителен сам по себе, как явление природы, как зрелище стихий, потрясшее детскую душу и запечатлевшееся в ней навсегда.

Потрясение детской души; острота и первоначальность ее впечатлений, их постоянство и крупность — «крупный план» единичного впечатления, таящий в себе его многозначность. Не потому ли зримый мир фильмов Тарковского — это сложный мир, где каждый мотив — зеркало или яблоко — может быть понят и истолкован во всем богатстве значений, накопленных вокруг него мировой культурой? И это очень простой, конкретный, физический мир в той первоначальной отчетливости, с какой он предстает перед глазами ребенка.

Счастлив тот художник, в душе которого эти впечатления не потускнели и составляют вечный золотой запас. Не оттого ли физическая реальность картин Тарковского обладает почти магической силой внушения? И не оттого ли такой уверенной рукой, можно сказать, без черновика записал начинающий режиссер прихотливые сны Ивана?..

Наверное не случайно — не просто по моде — думал Тарковский об экранизации Марселя Пруста. Ведь в сущности все, что делал он в кино — в какой бы сюжет ни облакал он свою фантазию, — не что иное, как «поиски утраченного времени», времени детства (любопытно, что и эта тема у А. Тарковского почти синхронна появлению ее в поэзии А. Вознесенского: «Я памятник отцу, Андрею Николаевичу...» Внешние обстоятельства индивидуальны: смерть отца Вознесенского; внутренние мотивы присущи поколению).

И тот же самый полет — если отвлечься от конкретности каждого из фильмов — отзвук раннего детства, как свидетельствуют психологи.

*Кукольный дом
господина
Александра
(«Жертво-
приношение»)*



*Лица
у Тарковского
тоже мотивы.
Образ
патернализма —
лицо
Николая Гринько.
Подполковник
Грязнов рад
был усыновить
Ивана
(«Иваново детство»)*



И никакие сверхзвуковые лайнеры не заменят «воздухоплавательности» этого всеобщего «детского» сна.

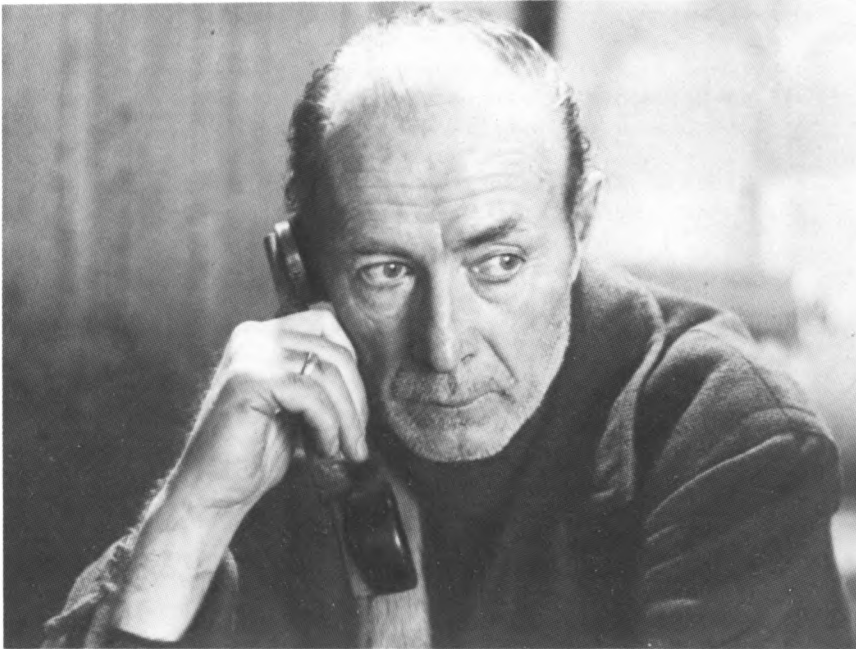
Мотивы детских воспоминаний, представлений пронизывают собою все фильмы Тарковского; без их посредства «чужой» сюжет не может стать ему своим. Если он не нырнул в воспоминания Ивана или Криса Кельвина, не дотронулся до сокровенного дна души — дома, детства, отца, матери, — они остаются для него незнакомцами, посторонними.

Так было вплоть до «Зеркала» — сыновней исповеди, где были до

*Учитель Рублева
Даниил Черный
(«Андрей Рублев»)*



*Земной отец
Криса Кельвина
(«Солярис»)*



*Ученый,
озадаченный
судьбой мира
(«Сталкер»)*

конца реализованы навязчивые представления собственного детства. В «зазеркалье» те же мотивы предстают как бы в обратной — уже не сыновней, а отцовской перспективе (еще и поэтому «Сталкер», «Ностальгия», «Жертвоприношение» могут быть объединены в трилогию).

Мотивы детства, материнства и отцовства, сиротства, взаимной вины, связи и отталкивания разных поколений — независимо от фабулы каждого отдельного фильма — являются самыми постоянными, всеобъемлющими мотивами кинематографа Тарковского от его начала до «Жер-



твоприношения» включительно, где тревога и страх за Малыша становятся движителем сюжета.

И молодая женщина, которая еще только ждет первого ребенка, увидит поле и дорогу, вьющуюся вдаль, и себя — уже старую, — ведущую за руки тех прежних, стриженных под ноль ребятишек в неуклюжих рубашонках предвоенной поры; и себя же, молодую, но уже оставленную на другом конце этого жизненного поля (жизнь прожить — не поле перейти), глядящую в свое еще не свершившееся будущее...

Смерть матери в «Ивановом детстве» — не только знак бедствия, но и образ сиротства, оставленности, отставленности от естественного порядка вещей. Отцовская тема появится в сюжете позже. Но образ отцовства, может быть, даже еще не осознанный в этом качестве самим режиссером, присутствует у Тарковского с самого начала.

Среди пунктов несогласия Богомолова с Тарковским был выбор актера Н. Гринько на роль подполковника Грязнова. Богомолова интересовал военный человек, профессионал, «если не бог, то, несомненно, его заместитель по розыску»; Тарковского — человек, который собирается усыновить Ивана, если и не отец, то его заместитель на войне. С этого времени до отъезда за границу не было фильма, в котором он не снял бы Гринько.

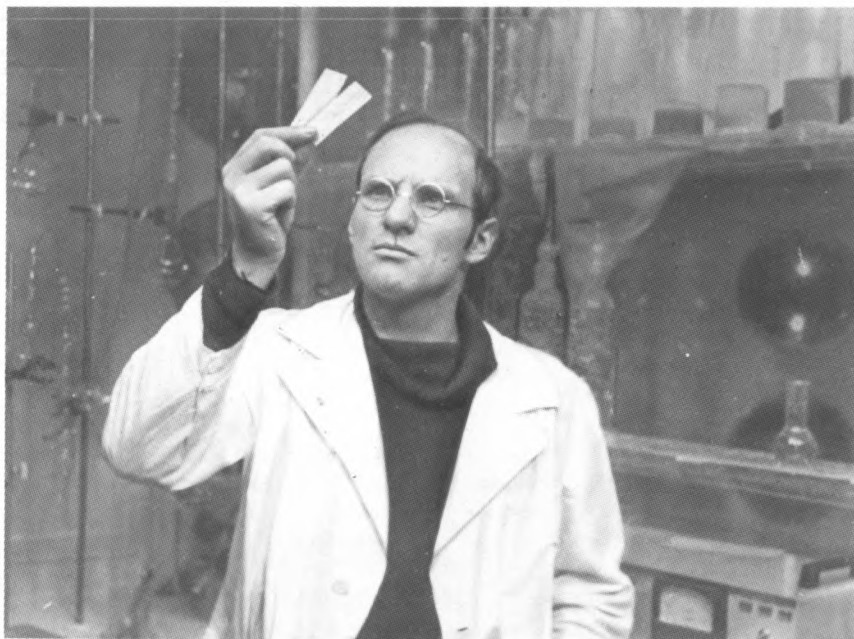
Тарковский вообще пристрастен к «своим» актерам — это нередко среди режиссеров. На самом деле, как всякий кинематографист *rag excellence*, он пристрастен к человеческим лицам. Его интересуют не столько актерские возможности (из них он ценит лишь непосредствен-

*Все понимающий
начальник
(«Зеркало»)*

Мотивы
Андрея
Тарковского

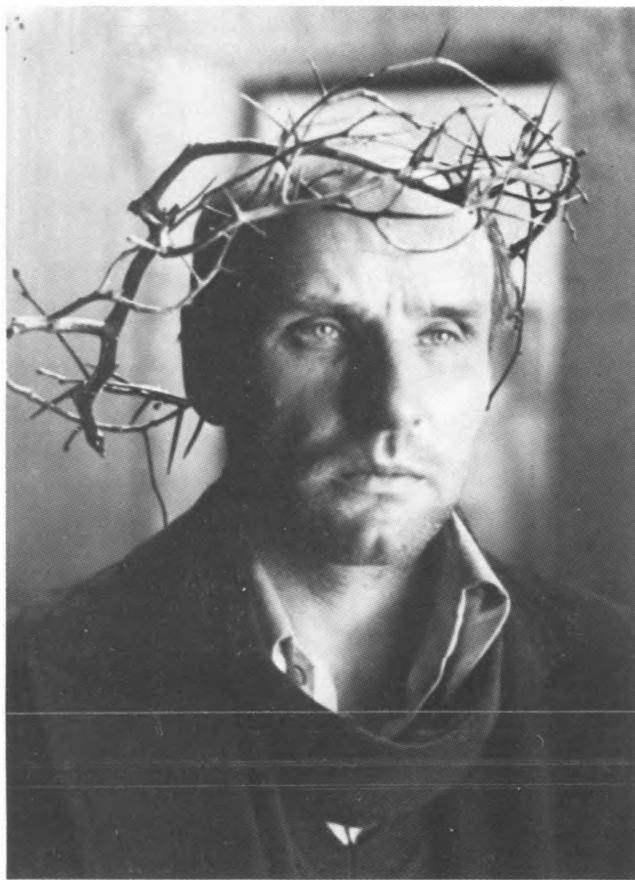


*Анатолий
Соловьев —
любимый актер
Тарковского.
Лицо,
в котором
скрыты все
возможности: вера
(«Андрей Рублев»)...*



*...и безверие
(«Солярис»)*

ность и не любит вьедливости), сколько лица. Он порою берет их просто из своего окружения, из съемочной группы, проявляя и в этом удивительное постоянство. Так он снимал директора своих картин Тamarу Огородникову. Это она загадочно является в «Зеркале», чтобы попросить Игната прочесть письмо Пушкина, это она присутствует в отчете дома Криса Кельвина — то ли вторая жена, то ли сестра отца, режиссер не уточняет семейных уз. Ее лицо значимо для него помимо семейных и сюжетных связей. Очень приблизительно можно сказать, что оно вы-



ражает для него идею дома, семейного очага, преемственности в самом широком, даже историческом смысле. Ведь это она является Богоматерью в русской Голгофе «Рублева»...

Еще более очевидно то же по отношению к Гринько. Его облик всегда так или иначе связан для Тарковского с образами отцовства. В «Рублеве» он играет Даниила Черного, наставника Андрея; в «Солярисе» — отца. В «Зеркале» он уже по возрасту не годился на эту роль, и отца сыграл молодой Олег Янковский. Но режиссер нашел место для Гринько, хотя и на периферии сюжета, в эпизоде типографии — в качестве начальника матери. Это ничего не изменило в том образе благородного, терпимого патернализма, который он в себе воплощает.

Зато сами по себе мотивы семейных уз, детства, вины, возмездия, возвращения — разнообразны, сложны, подчас смутны, начиная с авторитарного образа матери в «Катке и скрипке» и кончая образом отцовства в «Жертвоприношении».

«Зеркало» было предсказано всем творчеством Тарковского, созрело в его недрах и послужило апогеем и катарсисом всех детских мотивов. За несущественной мелочью раздоров и непрочностью семейных уз оно обнаружило то, что всегда было присуще кинематографу Тарковского: семейные отношения выступают у него не как отношения малые, камерные, но как отношения родовые, извечные, природные, всеобщие. Как смена человеческих поколений, уходящих в прошлое, с одной стороны, и в неопределенную даль будущего — с другой, влачащих за собой свои ошибки и грехи, но и свои любви, надежды, стремления, упования.

*Отчаяние
(«Сталкер»)*

*Обещание
(«Зеркало»).
Солоницын умер
от той же болезни,
что и Тарковский,
не успев сняться
в «Ностальгии»
и «Жертво-
приношении»*

Мотивы
Андрея
Тарковского



Не знаю, читал ли Тарковский русского философа Федорова. Но если бы он захотел назвать словами человеческое «общее дело», то мог бы обозначить его словами Федорова: «воскрешение отцов».

Мотивы Тарковского, даже малые, всегда тяготеют к большому, что видится за ними, как бы ни хотел он остаться «при факте».

Каждый волен развертывать их сколь угодно широко в пространство культуры, истории, мифологии — в общий фонд человеческих представлений; я от этого воздерживаюсь.

*Образ
материнства —
образ мира
и счастья
(«Иваново
детство»)*



Напомню лишь об одном биографическом «источнике»: о поэзии Арсения Тарковского. Выше уже говорилось: дар — лучший вид наследования. Вместе с даром Арсений Тарковский передал сыну свою историческую память, опыт своего поколения — видимую связь времен. Ведь недаром же поток воспоминаний сына идет в «Зеркале» на фоне глуховатого голоса отца, читающего свою — стихотворную — исповедь.

Но есть еще нечто сверх этой видимой и логичной преемственности, эстафеты поколений посредством искусства. Всякий вопрос о «воспитании» его отцом режиссер без сантиментов пресекал: отец рано ушел из семьи, и бытовой передачи опыта не было. Тем удивительнее то, что я назвала бы генофондом мотивов. Не только прямым цитированием отца в «Сталкере» и «Ностальгии», но некими скрещеннями от самых общих — например, мощи культурного пласта (нужды нет, что у сына он больше изобразительный, — от Дюрера до Леонардо, у отца — антично-мифологический) — до самых частных и даже мизерных, единичных совпадений:

«Я читаю страницы написанных книг,
Слышу круглого яблока круглый язык»

Или:

«Человеческое тело —
Ненадежное жильё,
Ты влетела слишком смело
В сердце темное мое.

*Двойничество
возлюбленной —
матери
в воображении
Криса Кельвина
(«Солярис»)*

Мотивы
Андрея
Тарковского



Тело может истомиться,
Яду невзначай глотнуть,
И потянешься, как птица,
От меня в обратный путь».

(Может быть, герой «Зеркала» и не глотал яду, но душа-птица отлетает и от него.)

Или:

«Мне должно завещание могил,
Зияющих, как ножевая рана,
Свести к библейской резкости белил
И подмастерьем стать у Феофана».

«Завещание могил» сын воплотил на экране с библейской резкостью белил, и его Рублев стал подмастерьем и соперником Феофана...

И «кубатура-сирота», иначе — молчащий без жильцов дом, куда «в больших кувшинах, в синих ведрах» обратно приносят время, «и кружка, и стол, и скамья» «такие же точно, как в детстве», и портреты дождя, и чудный «язык воды» — все это и многое еще другое по-своему вошло в экранный мир сына.

Но есть в этом общесемейном, родовом генофонде и более глубинный, «таинственный мир соответствий».

Если мир Андрея Тарковского как бы предшествует его экранному оформлению, то и мир Арсения Тарковского осознается «до стихов»:

*Два лица
одной женщины:
Мария Ивановна
Вишнякова
и М. Терхова,
которая играла ее
в «Зеркале»*



«Когда еще спросонок, тело
Мне душу жгло и предо мной
Огнем вперед судьба летела
Неопалимой купиной...
.....

И странно: от всего живого
Я принял только свет и звук,—
Еще грядущее ни слова —
Не заронило в этот круг...»

Свет и звук и достались сыну от отца, как ленное владение таланта.
И если бы понадобилось краткое определение странной устойчивости «динамического стереотипа» Андрея Тарковского, то и оно закодировано заранее в самоопределении Арсения Тарковского:

«Сказать по правде, мы уста пространства
И времени, но прячется в стихах
Кощеевой считалки постоянство...»

«Постоянство» — слово, которым хотелось бы закончить главу о мотивах Андрея Тарковского.

*Встреча
двух женщин:
итальянки Евгении
и русской Марии
во сне Горчакова
(«Ностальгия»)*

*Две женщины
в одном образе:
Аделаида
с лицом Марии —
сон господина
Александра
(«Жертво-
приношение»)*

Пространство и время у Тарковского

Б

*И все-таки ведущая домой
Дорога оказалась слишком длинной,
Как будто Посейдон, пока мы там
Теряли время, растянул пространство.*

И. Бродский

Категория времени служит для Тарковского ключевой в подходе к кино вообще.

Тарковский сформировался в те памятные годы, когда были подвргнуты сомнению принципы как монтажного, так равно и литературного, событийного кинематографа, когда богом стало наблюдение и мы, с некоторым запозданием, впрочем, познакомились с Андре Базеном и его воззрением на кино как на «мумифицированное время» (перевод Базена вышел у нас в 1972 году, но слухи о нем опередили книгу).

В 1967 году Тарковский писал, что с изобретением кино «человек получил в свои руки матрицу «реального времени». «Итак, кино есть прежде всего запечатленное время. Но в какой форме время запечатлевается кинематографом? Я определил бы эту форму как фактическую. Если время в кино предстает в форме факта, то факт дается в форме прямого, непосредственного наблюдения за ним. Главным формообразующим началом кинематографа... является наблюдение». И еще: «Идеальным кинематографом мне представляется хроника» («Искусство кино», 1967, № 4, с. 70).

Двенадцать лет спустя Тарковский скажет нечто почти полярное: «Здесь возникает естественная сложность. Мне, предположим, хочется, чтобы зритель не ощущал никакого насилия над своим восприятием, чтобы он «добровольно сдавался в плен» режиссеру...

Но вот парадокс! Ощущение режиссером времени всегда все-таки выступает как форма *насилия* над зрителем...

Итак, свою задачу я усматриваю в том, чтобы *создать свой индивидуальный поток времени, передавать в кадре свое ощущение его движения, его бега*. И еще: «Образ в кино не просто холодное документальное воспроизведение объекта на пленке. Образ в кино строится на умении выдать за наблюдение свое ощущение объекта» («Искусство кино», 1979, № 3, с. 84. Курсив мой.— М. Т.).

Но противоречие в этих словах Тарковского с прежними его словами мнимое, как мнимо, в сущности, изменение внешних формальных признаков его картин. В основе своей его понимание кино остается тем же самым. «Кинематографу удастся зафиксировать время в его внешних, чувственно постигаемых приметах. Поэтому время в кинематографе становится основой основ».

На самом деле хроника лишь умозрительно казалась ему «идеальным кинематографом»; практически даже дотошно датированные новеллы «Андрея Рублева» были «вариациями на тему», личностным ощущением «объекта», удачно выданным за наблюдение: в данном случае судьбы художника. За десятилетие, разделяющее две цитаты, Тарковский, успевший столкнуться с бюрократическим диктатом, равно как и с реальными «ножницами» зрительского восприятия, не столько изменил свои воззрения на кино, сколько приблизил свою теорию к своей же практике. Ибо «реальное время» всегда выступало в его картинах в качестве индивидуального времени, а «фактом» часто — гораздо чаще, чем у кого-либо другого, — являлось содержание человеческих представлений.

Субъективно же его воззрения, пожалуй, и вовсе не изменились; едва ли он вообще замечал новшества, наступающие в формулировках.

Пространство
и время
у Тарковского



Таков парадокс исторического времени: даже неизменное не тождественно в нем самому себе.

На самом деле Андрей Тарковский, меняясь в формулировках, остается постоянным в своем ощущении кино, как постоянен он в мотивах. Стремление к абсолюту — черта скорее личности, чем убеждений.

Что же касается «индивидуального потока времени», то в кинематографе — любом, в том числе хроникальном — оно индивидуально всегда, ибо выделено камерой из общего времени; оно принадлежит камере, а не природе.

*Портрет
Тарковского*

Итак, речь пойдет не об имманентных законах кинематографа. Им так или иначе подлежит все, хотя то, что одному времени и художнику представляется верхом «кинематографичности», с такой же уверенностью ниспровергается другим. Речь пойдет о чем-то гораздо более частном: о системе условностей, которую выработал для себя (и для нас) данный художник. Об особенностях хронотопа — воспользуемся термином, предложенным М. Бахтиным (М. Бахтин же заимствовал термин «хронотоп» — то есть «пространство-время» — из современного ему естествознания) — в фильмах Тарковского.

Включение хроники в игровой фильм — *modus vivendi* кино. Все оно в целом помечено оспинами документального бума конца пятидесятых. Не прошел и Тарковский мимо хроники. Он использовал ее в финале «Иванова детства», имитировал в «Солярисе», а в «Зеркале» она составила самостоятельный иобразительный ряд.

Любой кинематографист знает, что время в хронике и в игровом эпизоде течет совершенно по-разному, но очень мало кто, прибегая к документу, этим пользуется. По большей части документальные кадры используются в качестве знака, элемента стиля, реже — в прямом качестве свидетельства.

Выше мне приходилось отмечать разномасштабность времени истории и времени частной жизни в «Зеркале». Это нечастый случай в кино. Особое, пульсирующее время фильма как раз и создается ритмическими перебивками хроники. То, что в современном кинематографе выступает на уровне логического или эстетического приема, получает в данном случае формообразующее значение. Это во многом зависит от некоторых общих особенностей хронотопа Андрея Тарковского.

В этом хронотопе прошлое всегда равноправно сосуществует с настоящим, воображаемое — с реальным. Можно сказать, что оно такое же настоящее и такое же реальное, как то, что составляет фавулу.

Всякого рода ретроспекции, отступления и внутренние монологи современному кино привычны, зритель научился читать их «оптический язык» без труда. Но речь в данном случае идет не о тех отступлениях в прошлое, когда, положим, младший князь в «Рублеве», ведя татар на безоружный Владимир, вспоминает, как его насильно мирили со старшим братом. Эти «ретроспекции» сюжетны, причинно-следственны, а значит, принадлежат временной последовательности.

Речь идет о том, что выступает у Тарковского — в форме ли снов, воображения, наваждения, воспоминания или даже кадров старой пленки — как истинная стихия существования героя, как его «индивидуальный поток времени», одновременный сюжету. Здесь все моменты времени одинаковы, приравнены к «настоящему» сюжета, как бы сосуществуют в нем. В последних фильмах этот индивидуальный поток времени нарастает в своем значении, формируя структуру ленты.

В 1967 году, задаваясь вопросом об авторской фантазии, сновидениях ночных и дневных, о том, что человек видит «внутри себя», Тарковский без колебаний отвечал: «Сновидения» на экране должны складываться из тех же точно и четко видимых, натуральных форм самой жизни». В «Зеркале», как, впрочем, и в «Солярисе», он отошел от этого заданного себе аскетизма, но, как и во всем, не изменил главному: то, что его герой видит «внутри себя», так же реально, значимо, «натурально» для него, как перипетии действительности. Так было со всеми героями Тарковского, начиная с маленького скрипача, которого учительница укоряла за «фантазерство». Но как бы ни были «натуральны» формы снов наяву, они всегда имеют одно существенное отличие от «натуральности» прочего

Пространство
и время
у Тарковского

в фильме: их время и пространство воображаемы и независимы от времени и пространства, ограниченных рамками сюжета.

Тарковский всегда очень внимателен к тем конкретным, чувственным формам, в которых совершается действие. Коли XV век, то буталофы буквально сбиваются с ног, стремясь удовлетворить требовательность режиссера. Но сам он при этом сознает границы «натуральности»; понимает, что его XV век принадлежит человеку XX века. Вот почему великолепная чувственная фактура «Андрея Рублева» складывается из простых, понятных и доступных, а не «музейных» материалов и вещей.

Молоко и хлеб. Полотно. Овчины и меха. Бревенчатые срубы. Белый камень и штукатурка. Яблоки и кочаны капусты. Дрова.

Вещный мир картины ясен и обозрим; удален в прошлое, но не оторван от настоящего; не осовременен, но современен.

Ну, разумеется, есть еще поля, облака в небе, перелески, реки — большой мир природы, вечный по отношению к человеку. Он всегда составляет достояние кино. Для Тарковского мир природы насыщен — он не урбанист. Длинный проезд по автострадам, снятый для фантастического «Соляриса» во вполне реальной Японии, выступает как *memento* грядущей урбанизированной цивилизации. Но у Тарковского, как говорилось, есть еще и свой, малый мир, «индивидуальная природа». И может быть, именно здесь всего заметнее особые черты его хронотопа.

«Андрей Рублев» — самый объективный из его фильмов в том смысле, что в нем менее всего обращений внутрь человека, в его воспоминания. Но это обманчиво. Откроем сценарий:

«Вот Андрей-мальчишка прыгнул в холодное прозрачное озеро, дымные столбы косо опустились вниз, коснулись призрачного дна, осветив колеблющиеся водоросли; тускло сверкнув золотом чешуи, метнулся в сторону испуганный карась; ... одинокий след двустворчатой раковины неожиданно пересекается с другим таким же...»

«А потом он вспомнил, как летел на санках вниз, глаза слезились от ветра... и весь откос был покрыт фигурками ребят и девчонок: черные деревья неслись навстречу, а за ними была белая пелена зимней реки с дорогой, наискось пересекающей спящую поверхность и черные отверстия прорубей, возле которых на коленях стояли бабы и полоскали белье; и ребячья куча-мала внизу, когда он, затормозив на середине реки, был засыпан искрящейся снежной пылью; и лохматая собака, вся в репьях, то с лаем прыгала ему на грудь, то старалась лизнуть в разгоряченное смеющееся лицо девчонку, удачно выбравшуюся из свалки, затеянной мальчишками на скрипящем снегу, посреди реки...»

Разумеется, воспоминания Рублева об отце с матерью так и остались на страницах сценария. Но эти, казалось бы, такие произвольные, такие необязательные картинки природы — летний пейзаж или зимний ландшафт, — возможные в тысячах разных вариаций, не пропали втуне.

Я уже отмечала, что сны Ивана были сняты режиссером почти точно так, как записаны в сценарии. Это одно было бы уже достойно удивления. Еще более удивительно, как «факты» — будто бы вовсе случайные, микроскопически малые — в мире Тарковского не исчезают и не затериваются и, почему-либо ускользнув из одного фильма, снова возникают в другом.

Так начинается «Солярис» — с просвеченной солнцем зеленоватой глубины воды; колеблющихся водорослей; двустворчатой оранжевой раковины, поднявшейся на поверхность и оставляющей за собой длинный серебристый след: «факт», перешедший из «Рублева»!

Оттуда же — уже в «Зеркале» — зимний косогор, на который карабкается мальчик. А потом он стоит наверху, и брейгелевски подробная

картина с маленькими фигурками людей, с крошечной лошадию развертывается под его ногами, и открывается огромная сверкающая даль, и птица косо слетает на его макушку...

Меняется сюжетный повод, ракурс или точка съемки; не меняется сама картина, как будто и она задолго до кино была припасена, уже существовала во внутреннем мире художника, а теперь проявилась, проступила наружу сквозь сюжет другого фильма. При этом не важно, что действие «Андрея Рублева» относится к русскому XV веку, а «Солярис» — к неопределенному будущему. След от раковины независим от этих случайных обстоятельств времени и места. Он существует всегда.

Как всегда, существует косогор с людской жизнью, раскидавшейся по его крутизне. Он встает среди пунктира точно датированной хроники — русские танки в Берлине, труп Гитлера, смертоносный гриб Хиросимы, Мао на площади в Пекине. Если малое время человеческой судьбы соседствует в фильме с большим временем истории, то это конкретное, историческое время в свою очередь отсчитывается на фоне всего времени — недаром косогор перешел в XX век «Зеркала» из XV века «Андрея Рублева».

Впрочем, косогор есть и в «Рублеве». Он простирается под босыми ногами Христа в русской Голгофе и, стало быть, столь же вечен, сколь и конкретен: на этот раз он принадлежит мифу.

Суть, конечно, не в этих нечаянных перестановках. Они лишь обнаруживают самым наглядным образом особенные черты хронотопа Андрея Тарковского. Сюжетное время, в которое укладываются те или иные события человеческой и народной истории, у него всегда синхронно всему времени, которое простирается по обе стороны сюжета практически безгранично.

Речь идет обо всем человеческом времени, потому что вне человека для режиссера не существует ни времени, ни пространства — они его не занимают.

Сам режиссер нередко осознает это в форме связи времен, связи поколений, сформулированной Арсением Тарковским: «Я вызову любое из столетий».

Режиссер Андрей Тарковский легко и без усилий переходит от XV века к фантастическому будущему. Отец говорит: «А стол один и прадеду и внуку», — сын пробует перенести оставшийся неосуществленным эпизод утра «на поле Куликовом» из «Рублева» в «Зеркало».

Тарковский вспоминал, что битва на Куликовом поле не сходилась с «Зеркалом» фактурно и от нее пришлось отказаться. Противоречия собственной идее фильма как визуального «наблюдения» и как бы предвзятой литературности поздних картин, он даже перевел эту очень дорогую ему историческую мысль из изобразительного ряда в словесный: ввел многим так и оставшееся непонятным чтение письма Пушкина к Чаадаеву.

На самом деле словесные цитаты, даже из Пушкина, фильму необязательны, ибо в «Зеркале», как в любом фильме Тарковского, присутствует ощущение всего времени. В частности, оно всегда связано с искуством в широком смысле слова.

Тарковский не признает ни специальной фильмовой музыки, ни самостоятельной роли художника в кино. Все разговоры о кино как о «синтетическом» искусстве вызывают у него желчь. Ничего удивительного, если вспомнить, что устойчивые представления предшествуют у него не только работе над фильмом, но и кино вообще. В принципе они могли бы быть выражены не обязательно фильмически, но каким угодно другим образом. Если кино будущего, уже получившее в руки портативную видео-

Пространство
и время
у Тарковского

камеру, станет со временем свободно от загромождающей аппаратуры, от обязательного участия множества специалистов и фактически приблизится к идее «камеры-стило», то Тарковский стремится к этому заранее.

Зато искусство всегда присутствует в его картинах как одна из составляющих его мира, как одна из его координат наряду с хроникой. Хроника конкретна, искусство вечно.

Дюрер в «Ивановом детстве» — одно из выражений связи времен, но и всего времени человечества. Недаром маленький Иван даже не замечает условности Дюрера и узнает во всадниках Апокалипсиса каких-то виденных им немцев.

Дореволюционный том с репродукциями Леонардо в «Зеркале» — верная примета довоенного быта, но и вечная загадка человеческой двойственности. И докторша Соловьева, и херувимский младенец в кружевах предстают воображению Алексея в глумливо-соблазнительных одеждах с полотен Возрождения. А хроника войны обретает глубину времени, положенная на величавые звуки Баха и Перселла.

Репродукция «Поклонения волхвов» Леонардо приобретает грозный, апокалиптический смысл в «Жертвоприношении». А упоминание Пьеро делла Франческо, ставя в тупик истолкователей, так же свободно перекочует сюда из образного мира «Ностальгии» (Мадонна дель Парто), как след раковины или снежный косогор из ленты в ленту.

В «Солярисе» обитатели станции, каждый в отдельности и все вместе, существуют на фоне памятников человеческой культуры. Картинки Троицы и Эчмиадзина в личном пользовании; маска Бетховена, бюст Сократа и Венера Милосская в библиотеке; тот же Бах, к которому Тарковский вновь обратится в «Зеркале». Он так же просто переходит из фильма в фильм, ибо так же вечен, как след раковины на глади воды. Культура ведь тоже относится ко всему времени человечества.

И Брейгель. Долгая и пристальная панорама по всем подробностям брейгелевской «Зимы», как бы заменяющая для Хари личное знакомство с Землей, может служить эталоном пространства в фильмах Тарковского.

Раздвинутый до отказа, почти космический угол зрения Брейгеля, вмещающий как бы даже кривизну земной поверхности, не потому ли привлек режиссера, что присутствовал в лентах Тарковского заранее, как бы предшествовал самому Брейгелю, рассмотренному пристальным взглядом камеры?

Пространство в кино есть нечто гораздо более принужденное к конкретности, чем время. Оно реализуется через изображение определенного места в определенную эпоху и в определенных обстоятельствах. Оно, скорее, северно или, скорее, южно; возделано, застроено, населено определенным образом. И Тарковский, пристрастный к факту, всегда точен в этом.

Но мотив полета реализуется в фильмах Тарковского не только как психологическое состояние героя — он реализуется еще и как «брейгелевский» угол зрения, охватывающий всю Землю как образ всего пространства — с высоты полета камеры или из дали космической станции.

И если сюжетное время фильмов Тарковского одновременно всему времени человечества, то и сюжетное место действия соизмеримо всему человеческому пространству.

Действие фильмов Тарковского обычно может быть датировано очень точно. И не только сюжетными перипетиями, но и вещественно, самой их фактурой.

Но именно поэтому то, что происходит в его фильмах, происходит всегда и везде. Оно принадлежит объективному миру вещей, но и внутреннему миру человека, который вмещает в себя все.

В книге Вяч. Иванова «Чет и нечет» я прочитала, что в ряде языков притяжательные местоимения имеют расширительное значение: «мой, от меня неотделимый». Так же обозначаются в них пространственные отношения: «надо мной» выражается через понятие «мой, от меня неотделимый верх» и т. д. Этот тип притяжательных местоимений наиболее точно описывает особенности хронотопа Тарковского, неотделимого от личности автора и вмещающего вселенную.

И если художник, столь далекий от желания рассказывать истории, так охотно обращается к жанру фантастики, то не оттого ли, что здесь, как ни в каком другом жанре, он волен в создании своего собственного хронотопа, способного вместить любую конкретность, но опирающегося в то же время на безграничные возможности человеческого воображения, на абстракции, описываемые в категориях «всегда» и «везде»?



КИНО
КАК ПОЭЗИЯ

7

*Но в полночь смолкнут тварь и плоть,
Заслышав слух весенний,
Что только-только распогодь,
Смерть можно будет побороть
Усиьем Воскресенья.*

Б. Пастернак

Все фильмы Андрея Тарковского, кроме разве что «Катка и скрипки», с того момента, когда они появлялись на экране, вызывали нечто похожее на шок — причем в профессиональной, кинематографической среде, не слишком обделенной знакомством с новинками мирового экрана. Проходило время, и фильм прочно обосновывался в текущем репертуаре кинотеатров, продолжая собирать зрителей и тогда, когда «сенсация» уже не могла служить достаточным объяснением. Разумеется, имя автора тому порукой. Но есть, видимо, в этих фильмах нечто такое, какой-то «витамин», в котором люди постоянно испытывают потребность, — ведь не развлечься же, не убить время ходят «на Тарковского».

Если отвлечься от факторов социологических (сенсация, культ) и попробовать из самих лент понять этот странный механизм, то надобно будет обратиться, по-видимому, к самой структуре повествования Тарковского, которая более всего другого подвержена изменению, веяниям текущей моды, случайностям избранного сюжета, но внутри себя остается столь же постоянной, как все творчество режиссера в целом.

Иначе говоря, вопрос, *как* строит Тарковский свои ленты, означает в то же время, *что* хочет он сказать, какое послание обратиться к зрителю. Глубинное «как» Тарковского столь же мало зависит от избранного им сюжета, жанра, повествовательных форм, сколь и время-пространство его фильмов. Это иногда обманывает, подчас разочаровывает: когда «Солярис» был показан на Каннском фестивале, многие недоумевали по поводу его растянутости, малой действенности, вялости сюжетного движения. На самом деле уровень ожиданий был задан жанром: от научной фантастики если и ожидают пророчества, то предпочтительно в занимательной, если не приключенческой форме. Вот уж о чем никогда не заботится Тарковский, это о занимательности! Его фильмы всегда протекают с тою важною, уважающей себя медлительностью, в которой события фабулы гложут и теряют свою поворотную силу.

Зато в структуре фильмов Тарковского всегда существует свое собственное внутреннее «приключение», которое и создает поле напряжения между ними и зрителем, на первых порах делает картине репутацию «непонятной».

Целая аудитория писателей-фантастов на моих глазах недоумевала по поводу «загадок» «Соляриса». Им казалось, что речь идет о невнятице сюжета; на самом деле непонимание всякий раз относилось к тому, что Бела Балаш называл «оптическим языком», — к самому оптическому коду фильмов Тарковского. Он всегда опережает опыт зрителя, даже профессионального. Потом, когда «грамматика» его всасывается в поры текущего кинопроцесса и растворяется в нем, фильм начинает свое повседневное бытование на экране. Но «развлекательным» он не может стать никогда, ибо внутреннее его «приключение» лежит не в событийной сфере; злободневные и тем самым преходящие его элементы — экспрессивные деформации «Иванова детства», натурализм «Андрея Рублева» — теряют свое шоковое воздействие. Но фильм в любом случае требует от зрителя духовного усилия. Причем по мере высвобождения «своей» формы из регламента общепринятой сюжетности коэффициент усилия возрастает.

Кино
как поэзия

Возвращаясь сегодня к тому дню, когда в маленьком, уже не существующем зале Союза кинематографистов мы впервые увидели «Иваново детство», я пытаюсь восстановить то эмоциональное ощущение неоконченного порыва, тревожного намека, разорванного повествования, которое произвел на нас фильм. Так мчатся по небу рваные темные облака, протверкивая вдруг нелогичной небесной лазурью.

Теперь, пересматривая фильм, я с удивлением обнаруживаю в нем законченность, логичную доведенность каждого сюжетного, изобразительного или какого угодно мотива до конца, до полной его ясности.

Таков, например, один из самых страшных, мучительных образов фильма — повешенные Ляхов и Мороз на «том», вражеском берегу.

История Ляхова и Мороза в сюжете фильма вполне поддается логике повествовательной, дискурсивной интерпретации. Двое разведчиков, которые в прошлый раз вышли навстречу Ивану, были схвачены и казнены. С веревками на шее, с глумливой надписью «добро пожаловать» трупы были выставлены на берегу. Холин, для которого Ляхов и Мороз не просто образы, взывающие к мщению, но и коллеги, разведчики, предупреждение, наконец прибыв в расположение батальона Гальцева, замечает ему с раздражением, что можно было бы их и вывезти. Потом, когда Холин и Гальцев переправят Ивана на «тот» берег, они погрузят трупы в лодку, накроют их брезентом, а на берегу останутся две перерезанные веревки.

Во время работы над фильмом автор рассказа не раз объяснял режиссеру, сколь нелепо — с точки зрения военной — совмещение двух операций: переправы Ивана и изъятия трупов. Никакие разведчики не стали бы так рисковать головой Ивана. Как и во многом другом, режиссер не внял голосу военной целесообразности: в его образном мире (не будем говорить «символическом») на две отдельные операции просто не было места, а оставить мотив незавершенным, — сопутствующей подробностью, как это бывает в жизни, — он не мог. Богомолов в свою очередь не мог внять логике режиссера. Ведь для зрителя история с погибшими разведчиками Ляховым и Морозом вовсе не выстраивается в ту ясную последовательность, с какой мы только что ее изложили. В таком виде она может быть извлечена из фильма лишь *post factum* логическим актом, на который фильм не рассчитан. Он рассчитан на эмоциональное соучастие, где все выглядит по-иному. Где трупы повешенных входят в картину коротким и страшным эмоциональным ударом, на мгновение выхваченные с «того» берега линзами перископа и сопровождаемые ударом меди в оркестре. Потом уже без всякого внешнего повода — такой же угрозой, восклицательным знаком войны — они ворвутся в Машин вальс.

Самое удивительное, что этот вроде бы «монтажный» по своей природе стык — вальс берез (субъективная камера), удар меди в оркестре и трупы повешенных на «том» берегу — так же точно был записан в сценарии заранее, как сны Ивана.

После — уже на «том» берегу, так что и не сразу разберешь, в чем дело — войдут в кадр две веревки и — со спины — снова появятся трупы. И лишь в конце тихой и жуткой переправы Холин отлучится, на воде закачается отяжелевшая лодка, редкие снежинки упадут на брезент, укрывающий страшный груз, и в кадр — в который раз — вльются две веревки, на этот раз перерезанные; и удары меди в оркестре проводят погибших в их последний путь.

Можно было бы точно так же проследить, как из коротких оптических фрагментов восстанавливается на протяжении фильма надпись, выцарапанная смертниками на стене теперешнего НП батальона. Как она смыкается в воображении Ивана с картинами угона в плен, которые чу-

дятся ему, и с его игрой в полную и окончательную победу. Или как из бытового упоминания о патефоне в рассказе Богомолова «складывает» режиссер один из самых поэтических мотивов фильма — раздольную русскую песню «Не велят Маше за реченьку ходить» со старой пластинки Шалапина, где все — и имя «Маша», и ласковое «за реченьку», не говоря уж о вольном разливе голоса — остро и больно отзывается сюжету картины.

Общий закон «голосоведения» в фильме близок к классическим музыкальным формам: мотив входит, откликается другим мотивам, разрабатывается, завершается вместе с целым.

Режиссер противится подобной критической «деконструкции» своего оптического кода, он стремится к полной слитности, нерасчленяемости фильма. Но коль скоро всякое произведение есть структура, а фильм — более структура, нежели что-нибудь другое, то критик осуществляет посылный анализ, а значит, увы, и частичную «деконструкцию».

Даже если весь фильм, подобно знаменитому «подпольному» фильму Энди Уорхола, составляет один «план-эпизод» спящего человека, то и тогда он есть структура, только со знаком минус.

В «Ивановом детстве», которое режиссер не раз третировал как свое «ученичество», это внутреннее, структурное «приключение» фильмов Тарковского особенно наглядно. Каждый мотив присутствует здесь в полном своем объеме и может быть — логическим актом — переведен в повествовательный, дискурсивный ряд.

«Андрей Рублев» только кажется цепочкой отдельных новелл: на самом деле в нем тоже все завершено и закольцовано. Не только спор с Греком найдет свое разрешение уже за пределами его земного бытия — в видении Андрея; не только скоморох явится в конце, чтобы обличить Андрея в предательстве, и тем вызовет позднее покаяние вернувшегося в монастырь Кирилла; не только Великий князь Владимирский отстроит город и отольет колокол после разорения, но все буквально персонажи, иногда незамечаясь для зрителя, завершат свой круг, и явятся в последней новелле один из ослепленных мастеров, нашедший убежище тут же, в монастыре, и дурочка в белом убранстве богатой татарской жены проведет в поводу коня на праздник колокола. Мир фильмов Тарковского — а может быть, вернее, мир Тарковского — всегда очень целостен, завершен, в нем если что находит свое место, то ничто не исчезает без следа.

Впрочем, общее движение Тарковского идет от повествовательности к ассоциативности; убывает обстоятельная последовательность; опускаются связки (сюжетная «чистка» первого варианта «Рублева» — тому пример). Нарастает оптическая сила, а с ней и внутренняя емкость мотивов.

Кто-то во время Каннского фестиваля заметил о вязаной накидке Хари в «Солярисе», что она обладает почти магической силой жизни. Действительно, накидка не только имеет в фильме свой «литературный» сюжет — сначала еще на Земле мелькает мгновенно на любительской фотографии; потом материализуется вместе с Хари в каюте межпланетной станции; остается, забытая, на спинке кресла, когда Крис избавляется от первого воплощения Хари; и вот уже на спинке кресла — две одинаковые накидки, потому что на место первой явилась «вторая» Хари и т. д.

Но, как всякий мотив в фильмах Тарковского, накидка переживается зрителем как оптическое «приключение» внутри большого сюжета: ее белая с коричневым шерсть, фактура крупной ручной вязки действительно обретает собственную независимую, немую жизнь, связанную отчасти с жизнью Хари, но не совпадающую с ней до конца. И если в субъективное время Криса кроме Хари вторгается образ матери (на фото, кино-

пленке, в воспоминании), то для зрителя он отчасти путается и сливается с образом Хари как раз благодаря той же самой фактуре вязаной одежды, хотя и выдержанной в других — розово-белых — тонах. Прихотливое, двоящееся тождество-различие матери и возлюбленной, мучающее Криса Кельвина, как раз и осуществляется через «приключение» шерстяной накидки: тождество фактуры при различии цвета. Мотив не поддается прямому литературному пересказу, да в нем и не нуждается. Он нуждается в духовном усилении зрителя. В его способности к сопряжению и различению, к целостному постижению.

В поздних фильмах, вместе с нарастанием словесного действия, и мотив может трансформироваться отчасти в словесный ряд. Таков «сюжет» самосожжения Доменико в «Ностальгии». Появлению Доменико предшествуют сплетни в бассейне о его странностях, сам же он является воочию на краю бассейна с просьбой к Евгении прикурить, хотя вообще-то он не курит. Пустячная нелогичность, но к ней Андрей и Доменико вернутся еще раз в серьезном разговоре и Доменико заметит, что так и не научился курению как чему-то необязательному, хотя и принятому. В заключение этого эпизода он вручает Андрею свечу.

И только когда, стоя на крупе бронзового коня Марка Аврелия, Доменико неловко, неумело и долго будет возиться с зажигалкой, чтобы поджечь одежду, восстановится пунктирное «приключение мотива» от первой дилетантской попытки прикурить до этого неэффектного аутодафе (вспомним разрушение «икарийского комплекса» полета).

«Приключение» леонардовского «Поклонения волхвов» в «Жертвоприношении», маркирующего всю структуру ленты, главным образом оптическое и едва ли требует расшифровки.

Таково общее движение оптического кода Тарковского: от потенциальной литературной связности к неназываемости, к чисто оптическому «приключению».

Если наука установила в последние годы, что различие это принадлежит вполне материальному различию двух полушарий мозга — правому (и более древнему), хранящему запас оптических образов, иначе говоря, «означаемых», и левому, хранящему запас слов, то есть «означающих», — то можно сказать, что режиссер, как правило, стремится обратиться свой арреал прямо к правому полушарию, минуя контроль более «молодого» и ныне доминантного — левого. Это, разумеется, невозможно, и каждый зритель так или иначе совершает невольную работу интерпретации, которая составляет немалую часть наслаждения, доставляемого фильмами Тарковского (как бы ни относился к этому он сам), и заставляет смотреть их по несколько раз.

Интеллектуальное «приключение», переживаемое зрителем вслед оптическому «приключению» мотива, даже если результат его неформулируем, дает зрителю подлинный момент сотворчества, возбуждает в нем инстинкт творчества. И вот почему — я убеждена в этом — картины Тарковского долговременны. Они не обманывают зрителя мнимой сложностью формы и нарочитой загадочностью, а честно предлагают ему свой оптический код, свой звукозрительный ряд, основанный на внутреннем «приключении». Формы его могут быть разные, но механизм восстановления целого из фрагментов, подобно мозаике, предложенной Снежной королевой Кею, постоянен.

Та же самая эволюция, которую переживает отдельно взятый мотив, свойственна всему фильму Тарковского в целом. Ее можно характеризовать как убывание внешней сюжетности и нарастание внутреннего содержания. От «Катка и скрипки» — новеллы, где содержание почти покрывалось фабулой, — к сложной структуре «Зеркала», где внутреннее содержание почти что вытеснило в обрамление фабулу «исповеди», и

к «Жертвоприношению», где сознательная двусмысленность фабулы не колеблет стройности целого.

Вместе с тем в кинематографе Тарковского происходит нарастание смыслов. От более или менее заданной системы ассоциаций фильм стремится к теоретической их безграничности.

При этом «приключение» сюжета внутри фильма свободно продолжается в следующей картине. Например, тождество-различие возлюбленной и матери в «Солярисе» до конца реализуется в «Зеркале», где обеих играет одна и та же актриса.

Прелесть лица Маргариты Тереховой и сама по себе двойственна, амбивалентна, как теперь принято говорить,— из ее черт так же можно вычитать образ добра, как и зла (столь же двойственен облик Коли Бурляева или Анатолия Солоницына). А в двух своих ипостасях — матери и жены — она так же несхожа, как и схожа: старомодна и современна, терпелива и агрессивна, женственна и эмансипирована,— ее метаморфозы и двойничество так же, как переход посредством зеркала от молодой матери к старой, равноправно входят во внутренний сюжет «Зеркала».

В «Ностальгии» мотиву этому откликается двойничество Андрея — старинного русского музыканта, равно как и Андрея — Доменико.

Как ни соблазнительно продолжить мотив двойничества за рамки фильмов — в сторону ли Достоевского или немецких романтиков, не говоря уже об общемифологическом контексте,— я не буду этого делать, сохранив за Тарковским суверенность его собственной «мифологии».

Когда смотришь фильмы Тарковского один за другим, воспринимаешь их как одну, в сущности, ленту, разделенную на «главы» разностью фабул. Замечаешь, что сюжеты эти — истории, которые рассказывает режиссер — переменная величина фильма, а постоянная принадлежит внутреннему миру автора. Что сюжеты эти суть внешние поводы для обнаружения внутреннего мира, который не есть лишь сумма воспоминаний или представлений.

Когда-то, в связи с «Ивановым детством», которое во многих отношениях являет наиболее элементарную модель фильма Тарковского, мне пришлось писать о том, что в психофизиологии называется «динамическим стереотипом». От идиллии к катастрофе — динамический стереотип, сохранивший, казалось мне, след внезапного вторжения войны в мирную жизнь; и усилие к гармонии, восстающей каждый раз заново из тотальности катастрофы. Это, в частности, определило финал, не укладывающийся ни в какие «сны» убитого уже Ивана и принадлежащий автору.

Но следующие фильмы Тарковского сохранили тот же медлительный и взрывной, через перебой движущийся «трудный» ритм и этот же неизменный динамический стереотип, о котором еще древние говорили: «*Per aspera ad astra*» — через испытания к звездам. Я бы перефразировала это в тему творчества Тарковского: «*per cinema ad astra*».

Точно так же, как отдельный мотив восстает в фильмах Тарковского из коротких оптических ударов к целостности, так и весь фильм от раздробленности, противоречий напряженно стремится к некоей гармонии, к «абсолюту», как по другому поводу скажет сам режиссер. Так восстает из мук и страстей «по Андрею» великая гармония «Троицы». Так отвечает Океан Соляриса на страдания советки Криса Кельвина. Так в финале «Зеркала» простирается перед духовным взором сына поле жизни матери, на одном конце которого она — еще молодая и не ведающая, а на другом — старая и уже изведавшая — уходит в бессмертие, ведя за руки вечно малых своих детей. Так «жертвоприношением» во имя других завершаются два последних фильма режиссера и Малыш принимает эстафету от отца.

При этом финал никогда не приходит сам собой, фабульным ходом, простым следованием перипетиям сюжета. Он всегда достигается в истинной стихии фильма — внутреннем мире человека — и достигается духовным усилием, требующим такого же усилия и от зрителя. Перебои ритма в фильмах Тарковского — это всегда перебои тех «усилий», о которых писал Пастернак. Таков вечный сюжет того единого большого фильма, который снял режиссер Андрей Тарковский: стремление к абсолюту, «усилье воскресенья».

Вот почему я при всем желании не могла бы отказаться от определения кинематографа Тарковского как «поэтического». Не экспрессивного, каким было «Иваново детство». И не поэтичного, какими бывают фильмы многих и многих режиссеров. Но «поэтического» в том первоначальном смысле, который предложил когда-то Виктор Борисович Шкловский и который я не боюсь повторить на этих страницах еще раз: «Существует прозаическое и поэтическое кино, и это есть основное деление жанров: они отличаются друг от друга не ритмом или не ритмом только, а преобладанием технически формальных моментов (в поэтическом кино) над смысловыми, причем формальные моменты заменяют смысловые, завершая композицию».

Иными словами, когда простая повествовательность не выдерживает напора идей, спровоцированного большой историей, является необходимость разрешения не логическим, повествовательным, сюжетным способом, а мыслимым, «композиционным», поэтическим. Что и случается в любом фильме Тарковского. Впрочем, власть поэтического над собой он признал в конце концов и сам.

...Итак, мир Тарковского может быть уподоблен сфере. Он замкнут, даже некоммуникабелен в каком-то смысле, он обращен «в себя, в единичье чувств», по слову М. Цветаевой. Но, может быть, в этом секрет его притягательности. Он дает сколько угодно обозреть себя, истолковывать, понимать в меру понимания каждого. Сопричастному ему он дает странное чувство «со...» — со-переживания, со-напряжения. Чувство совершающегося события, со-бытия.

Чем дальше, тем меньше фильмы Тарковского озабочены злобой дня. Разумеется, в них присутствует история и быт, но движение их бытийственно по преимуществу. Science fiction, предоставляя режиссеру ариаднину нить сюжета, освобождает его для бытия. Но таковы же и его современные ленты. Как художник и просто как человек Тарковский слишком доверяет себе, не заботясь о спасительном компромиссе и приятной общедоступности. Он стоит за персональную позицию, за самость, за «свой каприз», как говорил Достоевский, и это как раз и определяет его место в панораме нашего и мирового кино. Если кинематографист, как выражается Тарковский, «ваяет из времени», то он умеет спрессовывать даже и упущенное время своей жизни, достигая весомости своего искусства.

Настоящий очерк не претендует на исчерпание темы — скорее, на ее постановку. Он скорее описывает явление, нежели его истолковывает, оставаясь на «уровне информации» и лишь отчасти переходя на «уровень значения».

Автор отдает себе отчет, что шаг, который он делает к изучению «кинематографа Тарковского», — первоначальный, хотя и не зарекается в будущем от следующего. Автор стремился к объективности описания, к тому, чтобы видеть то, что он видит, не соскальзывая податливо в область переложения воззрений Андрея Тарковского на кино, которые сами по себе достаточно интересны для исследования, но вовсе не

тождественны практике режиссера. Автор старался ограничить себя рамками «наблюдения», милого сердцу режиссера — наблюдения движения кинематографа, а не взгляда Тарковского на себя,— это особая тема.

Многое изменилось за прошедшие годы. Я не стала бы сегодня настаивать на термине «метафора».

С другой стороны, в жестких самоопределениях Тарковского наметились существенные углы отклонений. Вместо «факта», «наблюдения» явилась мысль об образе, который строится на умении выдать за наблюдение свое ощущение объекта. Вместо объективного «запечатленного времени» — «индивидуальный поток времени». Вместо хроники как идеального кино, кино, которое «не исчерпывается визуальным рядом, а лишь намекает на что-то, распространяющееся за кадр», — фильм, который «больше, чем он дает нам непосредственно, эмпирически» («Искусство кино», 1979, № 3, с. 84, 90).

Я до сих пор продолжаю думать — и гораздо более обоснованно, чем прежде, — что фильмы Андрея Тарковского не могут быть восприняты на «уровне информации» — сюжета, исторической достоверности, даже темы. Что более всякого другого его кинематограф выходит на «уровень значения».

Истолкование принадлежит каждому зрителю и зависит от его жизненного опыта, установок, «тенденциозности», как говорит режиссер. Диапазон возможных толкований необычно широк, растянут, но не безграничен. Он ограничен структурами, предложенными воображению, — структурой мотивов, хронотопа, особой «поэтической» структурой образа, о которых выше шла речь.

Не буду возвращаться к «метафоре». Скажу иначе — кинематограф Тарковского насквозь семиотичен.

Иногда «уровень значения» вопиет о себе: стена в конце «Зеркала», на которой собраны зеркала разного размера и вида, — все зеркала жизни, — семиотична в высокой степени. То же можно сказать о руке, отпускающей птицу-душу, которая взмывает над полем («жизненным полем»), где стоит старый дом, плетень и разрушенный, пришедший в ветхость колодец. Не говорю уже о финале «Ностальгии», объединяющем оба главных символа Тарковского: дом и храм. Семиотичны фильмы в целом и, более того, весь «кинематограф Тарковского» как еще более целостное «целое».

Я постаралась описать, «каталогизировать» в первом приближении его мотивы, способы, приемы. Можно истолковать их в любой присущей зрителю системе координат, начиная от ставшего расхожим психоанализа до социологии, истории, религии (христианской или восточной), символизма, вплоть до собственной «семиологии» Тарковского. В следующем приближении можно проследить привычные замещения, переносы значений и т. д. внутри его мира. Так или иначе, но его кино обращено столько же к миру идей, сколько к «видимому миру». Символизм ведь не только конкретное течение в искусстве такого-то времени и тем более не ругательство. Искусство вообще символично; оно, как говорит Тарковский, «намекает на что-то, распространяющееся за кадр, на то, что позволяет выйти из кадра в жизнь». И символ не аллегория, не эмблема, не персонификация смысла, не единичное, ограниченное в своем значении понятие, — «символ предполагает равновесие идеи и образа. В символе образ полностью сохраняет свою самостоятельность, он несводим к абстракции и потенциально содержит в себе множество абстрактных идей изображаемого предмета, так что последний предстает в символе в его глубокой, разносторонней и многозначной смысловой перспективе. В этом и заключается нераздельное единство и равновесие идеи и образа, внутреннего и внешнего в символе. Означающее и означаемое здесь взаимобратимы. Идея дана конкретно,

чувственно, наглядно, в ней нет ничего, чего не было бы в образе, и наоборот».

Определение А. Лосева, пожалуй, приложимо к искусству самого мыслящего художника нашего кино, если даже мыслит он посредством зрительных образов.

Предваряя удивительные слова великого русского поэта Федора Ивановича Тютчева, я сказала бы о Тарковском, что киномир его, замкнутый в себе, обращен ко всем как раз потому, что он не просто радуется глаз игрой теней на экране, не только дает любоваться вещественной фактурой жизни, но весь отягощен идеями, смыслами и значениями и, как Земля, лишь одной стороной обращенная к Солнцу, пребывает «на пороге как бы двойного бытия».

Вместо эпилога

Никогда не думала, что мне придется присутствовать на посмертной ретроспективе фильмов Андрея Тарковского...

Кажется, совсем недавно было стремительное и мощное начало — и вот такой же стремительный обрыв, конец. А за концом — предсказанная им самому себе и добытая «усильем воскресенья» жизнь в фильмах. Жизнь в легенде, которая уже складывается вокруг имени Андрея Тарковского.

Судьба художника нередко «самотипизируется» в формах, им самим предсказанных.

Семь с половиной фильмов; по количественным меркам вроде мало, и все же как много: целый мир, мир фильмов Тарковского. Любой постановщик оставляет после себя картины, но мало кто создает из конечного материала сюжетов мир со своими законами и беззакониями, пространством и временем, с постоянными обитателями, главнейшими вопросами.

Ретроспектива развернула перед зрителями мир Тарковского в его временной протяженности, и стало видно, сколь прочно он сложен как целое, как некое единство, а не просто как сумма картин. Каждый из фильмов принадлежит своему сюжету и своему времени, даже моде его — и каждый принадлежит целому. У Тарковского не случалось «проходных» лент, и даже огромные паузы — в значительной степени вынужденные — странным образом послужили этой прочности. Прошедшее время как будто спрессовывалось в фильме, делая его ступенью. Наверное, потому, что душа Тарковского, по слову поэта, всегда помнила обязанность трудиться «и день и ночь, и день и ночь». Может быть, по этой же причине сам он не был ни простым, ни легким ни для кого: ни для своих верных и преданных сотрудников, ни для добрых знакомых и друзей и менее всего для начальства. Скорее, был он угловатым и неудобным, нервным — иногда до подозрительности, — с острым, торчащим чувством противоречия. Но в защите достоинства своего искусства был он прям, открыт и бесстрашен. Он мог только то и только так, как он мог, и на другое не соглашался.

Эта неуступчивость есть в его фильмах: они независимые, отдельные, свои. Может быть, и поэтому еще ленты Тарковского не устарели в наше быстротекущее время, когда так скоро отнашиваются моды, выгаптываются до гладкости общего места некогда «проклятые» вопросы, не говоря о непрерывном изменении техники кино, которая датирует фильм нагляднее справочников. А фильмы Тарковского остаются, что называется, evergreen («вечнозелеными»), не сами по себе, а все вместе, как явление. Их интересно смотреть; в каком-то смысле даже интереснее, чем прежде, когда они ошеломляли новизной, казались «трудными» или назывались «спорными». Теперь, когда новизна схлынула, впитавшись в кинопроцесс и растворившись в нем, стало виднее и личное и вечное.

Даже дипломная, не слишком притязательная пятичастевка «Каток и скрипка» смотрится сегодня не столько как история разбитой детско-мужской дружбы (сюжет старый, как само кино), сколько как движущийся портрет времени: рубежа шестидесятых с их еще не разбитыми на-

Вместо
эпилога

деждами. Это очень молодая лента не только по молодости ее создателей, но и по молодой уповательности момента. Недаром писал Брехт:

«Надежды не для старых,
Надеждам нужно время,
Чтобы их создать сначала,
Чтоб их разбить потом...»
(Перевод Б. Слуцкого)

Ничего удивительного, что в следующем же, «Ивановом детстве», — фильме поворотном, который в 1962 году сделал как бы слышимым скрип исторической оси, — заметны шрамы переходности: кое-где проступил грим, подсветка, сколько-то обнаружилось даже милоты — следы смены не только киностилей, но и времен. Удивительно другое: несдвигнутость смысла, узнаваемость характера. То, что, казалось, принадлежало сюжету, оказалось, принадлежало режиссеру. Тарковский самоопределился в первом же большом фильме; задним числом можно сказать: именно явление режиссера поразило на памятном Венецианском фестивале кинематографический и некинематографический мир (об «Ивановом детстве» писал тогда не только Витторио Страда, но даже и Сартр) и принесло Тарковскому «Золотого льва».

Призы на кинофестивалях вручаются и теперь, но потрясения при этом случаются куда как реже. Дух всемирного соучастия отлетел от кино и отдан другим интересам. Тарковскому повезло: он явился не только в свое, но и в кинематографическое время. Все счастливо совпало, и шаг, сделанный от сенсационного дебюта к классическому «Андрею Рублеву», и сегодня кажется непостижимо огромным.

В наикостюмнейшем историческом фильме грим не ощущается. XV век обжит, населен и опривычен, как собственное жилье, хотя собственно быта в «Рублеве», как и в других фильмах режиссера, почти нет (в них, например, редко едят). Не то чтобы они были надбытны или безбытны, но фильмы не об этом, они мимобытны. Просто «запечатленное время» Тарковского (в его теории, в идеале это все время, без изъятия) на самом деле соседнее быту время: время для другого.

Можно спорить с трактовкой фигуры Рублева с точки зрения исторической, но нельзя не поразиться полноте жизни в фильме. История художника предстает в нем — впервые на нашем экране — как жизнь человеческого духа, а не как биография.

«...верно, было мне назначение высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные» — мало кто мог бы себе позволить повторить за лермонтовским героем эти слова, но Тарковский времен «Андрея Рублева» мог бы, имел бы на это право.

От рождения мятежный, фильм был от рождения же классикой. Наверняка знал это и режиссер, и то, что случилось с фильмом тогда, с Тарковским случилось надолго вперед, навсегда, хотя были случаи и похуже: «История Аси-хромоножки» его соавтора А. Кончаловского, снятая тогда же, получила премьеру в 1987 году.

Годы непооявления «Рублева» на нашем экране, годы физического и душевного промедления в момент высшего взлета сил наверняка не прошли даром: душевная конституция Тарковского не была приспособлена ни к долготерпению, ни к компромиссу и меньше всего к ничегонеделанию.

Странным образом «Солярис», который в момент премьеры показался на европейском экране значительным, но затянутым, а у нас — очередным «трудным» фильмом, сейчас обнаруживает достоинство надолго и всерьез сработанной вещи. Не «фантастики», которую так не любил и стремился изнутри преодолеть режиссер, но того собственного жанра (притчей его, пожалуй, не назовешь, может быть, поучительным примером на фантасти-

ческой подоплеке), который счастливо открыл для себя Тарковский на оставшуюся недолгую жизнь.

Сейчас «Солярис» поражает богатством и сложноподчиненностью мотивов (впоследствии режиссер будет стремиться к их упрощению) и просто витальностью, пульсацией жизни.

Сейчас очевидно, что богатство киновени «Соляриса» зависело еще и от того, что чужой сюжет впитал в себя многое из одновременного ему замысла автобиографического фильма, который потом станет «Зеркалом».

Может быть, поэтому «Зеркало» (мой любимый фильм по узнаваемости и магической жизненности среды обитания) на фоне «Соляриса» несколько проиграл по сравнению с мощью давнего впечатления.

Это не мешает «Зеркалу» оставаться очевидным центром и средостением всего мироздания режиссера Тарковского, от которого пути ведут к прошлым и к будущим его фильмам. Тарковскому повезло, ему удалось то, что мало кому удается: вызвать к жизни мир своего детства, воссоздать дом, вочеловечить воспоминания (к счастью, уцелели фотографии, сделанные когда-то одним из друзей отца,— целая коллекция), запечатлеть время. Судьба «Зеркала», не запрещенного циркулярно, но и не разрешенного вполне, если воспользоваться выражением Чехова, была по-своему не менее драматична и, уж наверное, столь же травматична для Тарковского, как и пятилетнее исключение из списка живых «Андрея Рублева». Между тем это был акт социального и человеческого самопознания и самоопределения, внятный для целого поколения.

«Ничего на свете нет,
Что мне стало бы родней,
Чем летучий детский бред
Нищей памяти моей»,—

как писал Арсений Тарковский.

Не случайно этот самый «трудный» для гласного обсуждения фильм оказался и самым богатым зрительскими откликами. Парадоксальным образом эта вроде бы несюжетная, субъективная, менее всего рассчитанная на всеобщее понимание картина принесла Тарковскому первое чувство своей взаимосвязанности с залом.

Точно так же, как в ней очевидно зародившееся чувство своей взаимосвязанности с прошлым, с жизнью рода, семьи.

Стихи Арсения Тарковского, прочитанные им самим с экрана, могли показаться приемом, рассчитанным на один фильм, на жанр «исповеди», но они стали составной частью мира Андрея Тарковского и в следующих фильмах. Это повысило заметную взаимопроницаемость картин еще на один уровень — литературный.

После щедрости «Андрея Рублева», «Соляриса», «Зеркала» «Сталкер» поражает аскетичностью, но и какой-то новой собранностью. Как будто открытый Тарковским для себя жанр откристаллизовался в нем до конца, конституировался. Поражает сюжетная и звукозрительная целеустремленность, которую режиссер обозначил как соблюдение классических «трех единств».

На самом деле, если экранное действие фильма последовательно и неразветвленно, то в свернутом виде разветвленность в нем все равно присутствует, только на сей раз она ушла в область словесности.

Едва ли сюжетной последовательности ленты можно приписать, что слово «трудный» как-то само по себе испарилось из восприятия «Сталкера» — характер экранного изложения по сути мало изменился у Тарковского. Изменилось время; изменились зрители. Пришли новые «телевизионные» поколения, для которых «оптический язык» стал естествен-

Вместо
эпилога

ным языком. Для этого зрителя Тарковский перестал быть сочинителем киноребусов, становясь собеседником, хотя и с очень повышенным запросом. Пора взаимопонимания наступила, но, как часто это бывает, слишком поздно...

Расширение географических границ стало для Тарковского новым шагом к самопознанию. Если к теме отчего дома он обратился, отдалившись от него на временную дистанцию зрелости, то ностальгию он ощутил, ступив на почву иной культуры. Чтобы лучше узнать, надо выйти за пределы. Но понять и даже выразить — констатировать — не было окончательной задачей Тарковского.

Трудно сказать, почему тот или иной член рода человеческого принимает на свою душу тяготы всеобщих «проклятых вопросов». Гамлет, принц Датский, был принужден к этому семейными обстоятельствами и жребием рождения:

«Век расшатался, и скверней всего,
Что я рожден восстановить его».

Тарковский не родился принцем, хотя и происходил из рода шамхалов Тарковских. («Тарки, деревня Дагестанской области... Область Тарков с VIII века по 1867 год составляла особое владение, правитель которого назывался шамхалом», — гласит Малый энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона.) Может быть, тысячелетнее наследство дало себя знать, но гамлетовское сознание «вывихнутого века», распавшейся связи времен посетило его очень рано. Со временем личная и мучительная потребность связать время все яснее проступала сквозь сюжетную разноликость его картин. Он пытался сделать это единственным доступным ему способом: кинематографическим. Если чем картины режиссера трудны без кавычек, то именно этим: осязаемым усилием стать чем-то большим, нежели самый лучший рассказ; стать действием не в кинематографическом, а в прямом смысле этого слова.

«Сталкер» запечатлел момент какого-то апокалиптического отчаяния («век расшатался»), свойственного, впрочем, многим современным художникам, а у иных переходящего даже в некое черное кокетство. Нестройная и мучительная «Ностальгия» — попытка докричаться до людей хотя бы ценою жизни.

Никто никогда не узнает, в каких отношениях находились талант Тарковского и его смертельная болезнь: кто кого подгонял и перегонял, кто кого обострял и провоцировал — тайна сия велика есть. Мне всегда казалось, что организм знает о себе больше, чем разум, и если неведение разума — акт милосердия природы, то слепое знание организма для таких натур, как Тарковский, — мощный творческий импульс.

Может быть, эмиграция — ностальгия за маленькой буквой — в свою очередь обостряла болезнь. «Жертвоприношение» Тарковский снимал, уже зная, что болен, и зная, чем болен; съемки были прерваны клинкой. Вопреки, а может быть, именно поэтому «Жертвоприношение» — одна из самых прозрачных его картин. Режиссерское самообладание, с каким в этом последнем из своих «поучительных примеров» Тарковский из фантастического посылы развивает человеческое содержание, — его собственное завоевание.

«Цель творчества — самоотдача», — сказал поэт. В этом смысле «Жертвоприношение» можно действительно назвать фильмом-завещанием.

Семь с половиной фильмов — много это или мало? Для того зрителя, кто может и хочет настроиться на волну режиссера — (а их с годами становится все больше), семь с половиной фильмов Тарковского — это мир.

В эту книгу не вошло многое, что заслуживает внимания исследователя. В нее не вошла работа Тарковского как театрального, документального («Время путешествия») и радиорежиссера, Тарковского-сценариста, Тарковского-актера (многие тогда писали сценарии друг для друга, снимались друг у друга). В нее не вошла книга «Запечатленное время», документальные съемки и многие интервью Тарковского. Архивные материалы, которые еще предстоит изучать. В нее не вошла, наконец, история жизни и личность. Книга осталась, чем была десять лет назад: прижизненным свидетельством, портретом фильмов глазами одного зрителя.

Библиография

1. Антарктида, далекая страна. Отрывок из киносценария совм. с А. Безуховым и О. Осетинским.— «Московский комсомолец», 1960, 31 янв.
2. Между двумя фильмами.— «Искусство кино», 1962, № 11.
3. Искать и добиваться.— «Сов. экран», 1962, № 17.
4. А. Тарковский.— В кн.: Когда фильм окончен. М., «Искусство», 1964, с. 137.
5. Андрей Рублев. Киносценарий совм. с А. Михалковым-Кончаловским.— «Искусство кино», 1964, № 4—5.
6. Запечатленное время.— В кн.: Вопросы киноискусства. Вып. 10. М., «Наука», 1967. То же.— «Искусство кино», 1967, № 4.
7. Достояние сегодняшнего дня.— «Сов. экран», 1967, № 8.
8. Один шаг из тысячи.— «Кинемеханик», 1969, № 6.
9. Солярис без экзотики.— «Лит. газ.», 1970, № 4.
10. Белый день. Рассказ.— «Искусство кино», 1970, № 6.
11. Абрамов Н. Диалог с А. Тарковским о научной фантастике на экране.— В кн.: Экран 1970—1971. М., «Искусство», 1971.
12. Всесоюзная переключка кинематографистов. А. Тарковский.— «Искусство кино», 1971, № 4.
13. Зачем прошлое встречается с будущим? Беседа с кинорежиссером, ведет и комментирует О. Евгеньева.— «Искусство кино», 1971, № 11.
14. Там нас ждет неизвестное.— «Труд», 1971, 9 сент.
15. Режиссер и зритель. Проблема контакта. Беседа с А. Тарковским. Записала О. Суркова.— «Молодой коммунист», 1974, № 6.
16. Гофманиана. Киносценарий.— «Искусство кино», 1976, № 8.
17. Перед новыми задачами. Записала О. Суркова.— «Искусство кино», 1977, № 7.
18. Единомышленник прежде всего.— В кн.: Советские художники театра и кино. М., «Сов. художник», 1977.
19. Жгучий реализм.— В кн.: Луис Бунюэль. М., «Искусство», 1979.
20. О кинообразе. Запись и комментарий О. Сурковой.— «Искусство кино», 1979, № 3.

Фильмография

1961 год

«Каток и скрипка»

Сценарий Андрона Кончаловского, Андрея Тарковского; постановка Андрея Тарковского; оператор Вадим Юсов; художник С. Агоян; режиссер О. Герц; композитор В. Овчинников; звукооператор В. Крачковский; монтаж Л. Бутузовой; костюмы А. Мартинсон; грим А. Макашевой; редактор С. Бахметьева; комбинированные съемки: операторы Б. Плужников, В. Севостьянов, художник А. Рудаченко; директор картины А. Каретин.

В ролях: Игорь Фомченко (Саша), Владимир Заманский (Сергей), Наталья Архангельская (Девушка).

В эпизодах: Марина Аджубей, Юра Бруссер, Слава Борисов, Саша Витославский, Саша Ильин, Коля Казарев, Гена Клячковский, Игорь Коровиков, Женя Федченко, Таня Прохорова, А. Максимова, Л. Семенова, Г. Жданова, М. Фигнер.

Производство киностудии «Мосфильм», творческое объединение «Юность». 46 минут, 209 кадров.

1962 год

«Иваново детство»

Авторы сценария Владимир Богомолов, Михаил Папава, по мотивам рассказа В. Богомолова «Иван»; режиссер-постановщик Андрей Тарковский; оператор Вадим Юсов; художник Евгений Черняев; режиссер Г. Натансон; композитор В. Овчинников; звукооператор И. Зеленцова; монтаж Л. Фейгиновой; грим Л. Баскаковой; комбинированные съемки: оператор В. Севостьянов, художник С. Мухин; редактор Э. Смирнов; директор картины Г. Кузнецов.

В ролях: Коля Бурляев (Иван), В. Зубков (Холин), Е. Жариков (Гальцев), С. Крылов (Катасоныч), Н. Гринько (Грязнов), Д. Милютенко (Старик), В. Малявина (Маша), И. Тарковская (Мать Ивана).

В эпизодах: А. Кончаловский, И. Савкин, В. Маренков, Вера Митурич.

Производство киностудии «Мосфильм». Третье творческое объединение. 97 минут, 326 кадров.

1966—1971 год

«Андрей Рублев»

(«Страсти по Андрею»)

Сценарий Андрея Михалкова-Кончаловского, Андрея Тарковского; режиссер-постановщик Андрей Тарковский; главный оператор Вадим Юсов; художник Е. Черняев при участии И. Новодережкина и С. Воронкова; композитор В. Овчинников; режиссер И. Петров; звукооператор И. Зеленцова; монтаж Л. Фейгиновой, Т. Егорычевой, О. Шевкуненко; грим В. Рудиной, М. Аляутдинова; С. Барсукова; костюмы Л. Нови, М. Абар-Барановской; практикант-режиссер Б. Оганесян; ассистенты режиссера А. Мачерет, М. Волович, А. Николаев; оператор В. Севостьянов; ассистенты оператора Л. Андрианов, Р. Рувинов, П. Судилин; художник-декоратор Е. Кораблев; ассистенты художника Т. Исаева, Л. Перцев; комбинированные съемки: оператор В. Севостьянов, художник П. Сафо-

нов; редакторы Н. Беляева, Л. Лазарев; консультанты: доктор исторических наук В. Пашуто, С. Ямщиков, М. Мерцалова; директор картины Т. Огородникова.

В ролях: Анатолий Солоницын (Андрей Рублев), Иван Лапиков (Кирилл), Николай Гринько (Даниил Черный), Николай Сергеев (Феофан Грек), Ирма Рауш (Дурочка), Николай Бурляев (Бориска), Юрий Назаров (Великий князь, Малый князь), Ю. Никулин, Р. Быков, Н. Граббе, М. Кононов, С. Крылов, Б. Бейшеналиев, Б. Матысик, А. Обухов, Володя Титов.

В эпизодах: Н. Глазков, К. Александров, С. Бардин, И. Быков, Г. Борисовский, В. Васильев, З. Воркуль, А. Титов, В. Волков, И. Мирошниченко, Т. Огородникова, Н. Радолицкая, Н. Кутузов, Д. Орловский, В. Гуськов, И. Донской, И. Рыскулов, Т. Макаров, Г. Сачевко, Н. Снегина, Г. Погорский, А. Умуралиев, Слава Царев.

Производство киностудии «Мосфильм», творческое объединение писателей и киноработников. I серия 86 минут, 192 кадра, II серия 99 минут, 219 кадров.

1972 год

«Солярис»

Сценарий Фридриха Горенштейна, Андрея Тарковского, по одноименному роману Станислава Лема; постановка Андрея Тарковского; главный оператор Вадим Юсов; главный художник Михаил Ромадин; композитор Эдуард Артемьев; звукооператор Семен Литвинов; режиссер Ю. Кушнерев; оператор Е. Шведов; комбинированные съемки: оператор В. Севостьянов, художник А. Клименко; монтаж Л. Фейгиновой; грим В. Рудиной; костюмы Н. Фоминой; ассистенты режиссера А. Идес, Л. Тарковская, М. Чугунова, оператора — Ю. Невский, В. Шмыга; художники-декораторы С. Гаврилов, В. Прокофьев; художник-фотограф В. Мурашко; бригадир светотехников Е. Парамонов; редакторы Н. Боярова, Л. Лазарев; режиссер-практикант Н. Манн; консультанты: доктор технических наук Л. Лупичев, член-корреспондент АН СССР И. Шкловский; директор картины Вячеслав Тарасов. В фильме использована фа-минорная хоральная прелюдия И.-С. Баха.

В ролях: Наталья Бондарчук (Хари), Донатас Банионис (Крис Кельвин), Юри Ярвет (Снаут), Владислав Дворжецкий (Бертон), Николай Гринько (Отец Криса), Анатолий Солоницын (Сарториус).

В эпизодах: О. Барнет, В. Кердимун, О. Кизилова, Т. Малых, А. Мишарин, Б. Оганесян, Т. Огородникова, С. Саркисян, Ю. Семенов, В. Стацинский, В. Суменова, Г. Тейх.

Производство киностудии «Мосфильм», творческое объединение писателей и киноработников. I серия 79 минут, 216 кадров, II серия 88 минут, 160 кадров.

1974 год

«Зеркало»

Сценарий Александра Мишарина, Андрея Тарковского; постановка Андрея Тарковского; главный оператор Георгий Рерберг; главный художник Николай Двигубский; композитор Эдуард Артемьев; звукооператор Семен Литвинов; режиссер Ю. Кушнерев; операторы А. Николаев, И. Штанько; монтаж Л. Фейгиновой; грим В. Рудиной; костюмы Н. Фоминой; ассистенты режиссера Л. Тарковская, В. Харченко, М. Чугунова, оператор В. Иванов; оператор комбинированных съемок Ю. Потапова; мастер по строительству декораций А. Меркулов; мастер по свету В. Гусев; художник-фотограф

В. Мурашко; редакторы Н. Боярова, Л. Лазарев; директор картины Э. Вайсберг.

Стихи Арсения Тарковского в исполнении автора. В фильме использована музыка И.-С. Баха, Перголези, Перселла.

В ролях Матери и Натальи Маргарита Терехова. В фильме снимались: Игнат Данильцев, Л. Тарковская, А. Демидова, А. Солоницын, Н. Гринько, Т. Огородникова, Ю. Назаров, О. Янковский, Ф. Янковский, Ю. Свентиков, Т. Решетникова, Э. Дель Боске, Л. Корречер, А. Гутьеррес, Д. Гарсия, Т. Памес, Тереза и Татьяна Дель Боске.

Производство киностудии «Мосфильм», творческое объединение писателей и кинорботников. 108 минут, 279 кадров.

1979 год

«Сталкер»

Сценарий Аркадия Стругацкого, Бориса Стругацкого по мотивам повести «Пикник на обочине»; постановка Андрея Тарковского; главный оператор Александр Княжинский; главный художник Андрей Тарковский; композитор Эдуард Артемьев; режиссер Л. Тарковская; звукооператор В. Шарун; грим В. Львова; монтаж Л. Фейгиновой; костюмы Н. Фоминой; художники: Р. Сафиуллин, В. Фабриков; операторы Н. Фудим, С. Наугольных; ассистенты режиссера М. Чугунова, Е. Цымбал; монтажеры Т. Алексеева, В. Лобкова, операторы Г. Верховский, С. Зайцев; режиссер-стажер А. Агаронян; мастер по свету Л. Камзин; цветоустановщик Т. Масленникова; мастер по строительству декораций А. Меркулов; редактор А. Степанов; музыкальный редактор Р. Лукина; административная группа Т. Александровская, В. Вдовина, В. Мосенков; директор картины Александра Демидова.

Стихи Ф. И. Тютчева и Арсения Тарковского.

В ролях: Алиса Фрейндлих (Жена Сталкера), Александр Кайдановский (Сталкер), Анатолий Солоницын (Писатель), Николай Гринько (Профессор).

В эпизодах: Наташа Абрамова, Ф. Юрна, Е. Костин, Р. Рэнди.

Производство киностудии «Мосфильм». Второе творческое объединение. I серия 65 минут, 64 кадра. II серия 96 минут, 82 кадра.

1982 год

«Время путешествия»...

...Андрея Тарковского и Тонино Гуэрры; оператор Лючано Товоли; монтаж Франко Летти; организация съемок Франко Терилли; оператор второй группы Джанкарло Панкальди; звукооператор Эудженио Рондани; текст Андрея Тарковского, читает Джино Ла Моника; переводчица Лора Яблочкина; ассистент по монтажу Карло Д'Алессандро; звукооператор перезаписи Романо Кэккаччи.

Производство «Джениус» С.Р.Л. (Италия). 65 минут.

1983 год

«Ностальгия»

Авторы сценария Андрей Тарковский, Тонино Гуэрра; постановка Андрея Тарковского; главный оператор Джузеппе Ланчи; главный художник Андреа Кризанти; художник по костюмам Лина Нерли Тавиани; режиссеры Норман Моццато, Лариса Тарковская; звукооператор Ремо Уголинелли; представитель РАИ на съемках Лоренцо Остуни; монтаж

Фильмография

Амедео Сальфы, Эрмини Марани; грим Джулио Мастрантонио. В фильме использована музыка Дебюсси, Верди, Вагнера.

В ролях: Олег Янковский (Горчаков), Домициана Джордано (Эуджения), Эрланд Йозефсон (Доменико), Патриция Террено (Жена Горчакова), Лаура де Марки, Делия Боккардо, Милена Вукотич, Раффаэле Ди Марио, Рате Фурлан, Ливио Галасси.

Производство «РАИ Канал 2», Ренцо Росселлини, Маноло Болоньини для «Опера Фильм» (Италия) при участии «Совинфильма» (СССР). Прокат «Фильм Энтернасьональ». 130 минут

1986 год

«Жертвоприношение»

Автор сценария и режиссер Андрей Тарковский; главный оператор Свен Нюквист; операторы Лассе Карлссон, Дан Мюрман; режиссеры Керстин Эрикسدоттер, Михал Лещиловский; помощник режиссера Анне фон Сюдов; монтаж Андрея Тарковского, Михаила Лещиловского; консультант по монтажу Анри Кольпи; переводчица Лейла Александер; звукозапись и перезапись Ове Свенсон, Боссе Перссон; художник Анна Асп; костюмы Ингер Перссон; грим Чэль Густавссон, Флоренс Фукье; специальные эффекты Свенска Стантгруппен, Ларс Хёглунд, Ларс Пальмквист; ассистенты по актерам Присцилла Джон, Клер Денис, Франсуа Менидри; директор картины Катинка Фараго. Фараго Фильм АБ. 145 минут. В фильме использована музыка И.-С. Баха, шведская и японская народная музыка.

В ролях: Эрланд Йозефсон (Александр), Сьюзен Флитвуд (Аделаида), Валери Мерес (Юлия), Аллан Эдвалл (Отто), Гудрун Гисладоттир (Мария), Свен Вольтер (Виктор), Филиппа Францен (Марта), Томми Чэльквист (Малыш).

Производство: Шведский киноинститут, Стокгольм; Аргос Филмз С.А., Париж при участии Филм Фор Интернейшнл, Лондон; Йозефсон и Нюквист ХБ; Шведское телевидение/СВТ 2; Сандрю Филм и Театер АБ, Стокгольм и при содействии министерства культуры Франции. Продюсер Анна-Лена Вибум. 145 минут.

Содержание

От автора	5
Мир, расколотый надвое	8
Мир, расколотый надвое	9
Начало	20
Вперед к прошедшему	26
Каток и скрипка	27
Иваново детство	32
<i>Интервью с Юсовым В. И.</i>	<i>42</i>
Андрей Рублев	51
<i>Интервью с Огородниковой Т. Г.</i>	<i>71</i>
Солярис	78
<i>Интервью с Артемьевым Э. Н.</i>	<i>93</i>
Зеркало	100
<i>Интервью с Чугуновой М. С.</i>	<i>116</i>
В Зазеркалье	124
Пейзаж души после исповеди	125
<i>Интервью с Фейгиновой Л. Б.</i>	<i>142</i>
<i>От исповеди к проповеди</i>	<i>149</i>
<i>От проповеди к жертве</i>	<i>172</i>
Мотивы Андрея Тарковского	194
Пространство и время у Тарковского	228
Кино как поэзия	236
Вместо эпилога	245
Библиография	250
Фильмография	251

Туровская М. И.
Т 88 Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского.— М.: Искусство, 1991.— 255 с.
ISBN 5-210-00279-9

«Мир, расколотый надвое» — так метафорически автор назвала первую главу предлагаемой читателям книги, определив трагическую духовную суть жизни и творчества Андрея Арсеньевича Тарковского, мистическое предназначение неповторимого художника, выразителя правды современного жестокого мира.

Продолжатель лучших традиций отечественного и мирового кино, истинно русский советский художник, ученик М. И. Ромма, Тарковский последние годы вынужден был создавать свои шедевры за пределами Родины, сжигая свою жизнь во имя спасения жизни человечества, сохраняя высокую гражданственность и патриотизм. Именно поэтому его искусство стало интернациональным, не знающим пределов и границ.

Т 491000000-065 120-90
025(01)-91

ББК 85.374(2)

Майя Иосифовна Туровская
**Семь с половиной
или, Фильмы
Андрея Тарковского**

Редактор
Т.Е.Борисова

Художник
В.Е.Валериус

Художественные редакторы
Н.В.Мельгунова,
О.В.Чернолусская

Технический редактор
Н.С.Еремина

Корректор
М.Л.Лебедева

ИБ №4181

Сдано в набор 31.10.89. Подп. в печать 25.09.90. Формат издания 70×100 1/16. Бумага мелованная. Гарнитура типа таймс. Печать офсетная. Усл. печ. л. 20,8. Усл. кр.-отт. 42,57. Уч.-изд. л. 22,797. Изд. №15681. Тираж 50 000. Заказ 44. Цена 12р. Издательство «Искусство», 103009 Москва, Собиновский пер., 3. С набора МПО «Первая Образцовая типография»

Отпечатано в московской типографии № 5
при Госкомпечати СССР
129243, Москва, ул. Мало-Московская, 21.

